Deutsche Musikkultur

Zweimonatshefte für Musikleben und Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung zu Berlin und in Verbindung mit Peter Raabe / Fritz Stein / Christhard Mahrenholz / Heinrich Besseler / Wilhelm Ehmann / Hans Engel / Josef Müller-Blattau

Zweiter Jahrgang / Heft 1
April-Mai 1937

Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel

DEUTSCHE MUSIKKULTUR

Zweimonatshefte für Musikleben und Musikforschung

Herausgegeben im Auftrag des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung zu Berlin in Verbindung mit Peter Raabe, Fritz Stein, Christhard Mahrenholz, Heinrich Besseler, Wilhelm Ehmann, Hans Engel, Josef Müller-Blattau.

Manuskriptsendungen sind zu richten an die Schriftleitung: Dr. Johann-Wolfgang Schottländer, Berlin W 50, Tauentzienstr. 2, Fernruf 240566 / Unverlangten Sendungen ist Rückporto beizufügen.

Bezugsbedingungen: Jährlich erscheinen 6 Hefte im Umfang von 64 Seiten mit Bild- und und Notenbeilagen. Bezug durch Buch- und Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag. Preis jährlich RM 10.— zuzüglich RM 1.80 Zustellgebühr. Preis des Einzelheftes RM 2.—

Anzeigen-Annahme: Nur durch den Bärenreiter-Verlag. Verantwortlich für den Anzeigenteil: Adolf Martin, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich Schütz-Allee 81

Der Bärenreiter-Verlag zu Kassel-Wilhelmshöhe

Inhalt des April-Mai-Heftes 1937

Diesem Heft liegen bei ein Verzeichnis des Schallplattenrings der NS.-Kulturgemeinde, ein Werbeblatt des Georg Kallmeyer-Verlages, eine Einladung zum deutschen Buxtehude-Fest in Lübeck und ein Aufruf zur Subskription auf Dietrich Buxtehude: Sämtliche Sonaten in Einzelheften (Bärenreiter-Verlag)

Deutsche Musikkultur

ZWEIMONATSHEFTE FÜR MUSIKLEBEN UND MUSIKFORSCHUNG

Herausgegeben im Auftrage des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung zu Berlin und in Verbindung mit Peter Raabe, Fritz Stein, Christhard Mahrenholz, Heinrich Besseler, Wilhelm Ehmann, Hans Engel, Josef Müller-Blattau

von

Johann-Wolfgang Schottländer

Zweiter Jahrgang

1937/1938



IM BÄRENREITER-VERLAG ZU KASSEL

ABHANDLUNGEN

BERICHTE

AUS DEM SCHRIFTTUM

BEILAGEN

BILDER

Die Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission. Wer von der Vorsehung ausersehen ist, die Seele eine Volkes der Mitwelt zu enthüllen, sie in Tönen klingen oder in Steinen sprechen zu lassen, der leidet unter der Gewalt des allmächtigen, ihn beherrschenden Zwanges, der wird seine Sprache reden, auch wenn die Mitwelt ihn nicht versteht oder verstehen will, wird lieber jede Not auf sich nehmen, als auch nur einmal dem Stern untreu zu werden, der ihn innerlich leitet.

Adolf Hitler

auf dem Reichsparteitag zu Nürnberg 1933

Die junge Generation hat das Wort:

NEUE AUFGABEN DES MUSIKFORSCHERS

VON WILHELM STAUDER

Durch den ungeahnten Aufschwung von Rundfunk und Tonfilm hat die akustische Forschung in den letzten anderthalb Jahrzehnten einen außerordentlichen Antrieb erhalten. An der Entwicklung waren in der Hauptsache Ingenieure und Physiker beteiligt; infolgedessen wurden der Physiologe, der Psychologe, der Architekt, der Musikforscher, denen es früher oblag, Teilgebiete der Akustik zu behandeln, vollständig zurückgedrängt. Heute ist es leider soweit, daß in musikwissenschaftlichen Werken der Techniker die Kapitel über Akustik abhandelt.
Aber noch weiter: auch auf rein kulturellen Gebieten ist das Vordringen des Technikers festzustellen. Während früher der Künstler stets in unmittelbarem Kontakt mit seinem Publikum stand, ist bei Rundfunk und Tonfilm zwischen ihn und den Hörer ein Medium geschaltet, das allein vom Techniker beherrscht wird und das den Künstler restlos der Willkür desselben preisgibt. Die Gestaltung des Kunstwerkes hängt nun nicht mehr vom Künstler allein ab, sondern der Techniker vermag sie entscheidend zu beeinflussen und nach Gutdünken zu ändern. Sein Einfluß wird noch dadurch gesteigert, daß er die Richtlinien der technischen Entwicklung bestimmt.
Diese Vormachtstellung des Technikers bedeutet für unser Kulturleben eine Gefahr, deren Größe zu leicht übersehen wird; denn er hat damit Einfluß auf Gebiete erlangt, die ihm seiner Ausbildung und Veranlagung nach fern liegen und für deren erfolgreiche Bearbeitung ihm Kenntnisse und Übersicht fehlen.
Pflicht ist es, hiergegen Front zu machen und den übermächtigen Einfluß des Technikers mit allen zu Gebote stehenden Mitteln zurückzudrängen. Die Wiederherstellung des Primates der Kunst ist die wichtigste Aufgabe, von deren richtiger Lösung die Zukunft von Funk und Film abhängt. Erfolg wird aber nur dann zu erwarten sein, wenn die Heilung des Übels in der zweckentsprechenden Weise erfolgt. Betrachten wir den Zustand, der sich durch das Vordringen des Technikers ergeben hat, so sehen wir zwei Welten, die schroff einander gegenüberstehen: Künstler und Techniker. Der Künstler findet sich in der Technik nicht zurecht, steht ihren Problemen verständnislos gegenüber und stellt Forderungen, die von der Technik niemals erfüllt werden können. Der Techniker andererseits ist in künstlerischen Dingen unbelastet und wird dilettantisch, sobald er künstlerisches Gebiet betritt.
Diese Gegensätze zu überbrücken sind schon Versuche gemacht worden, aber weil von falschen Voraussetzungen ausgegangen wurde, konnte diesen Versuchen kein

Erfolg beschieden sein. Statt danach zu streben, der Kunst die herrschende, der Technik die dienende Rolle zuzuerteilen, beschränkte man sich auf ein „Ausgleichen“ zwischen Künstler und Techniker. Aber jeder Kompromiß trägt sein Todesurteil in sich, und so war die Einführung des „Tonmeisters“ ein Schlag ins Wasser. Es soll nicht bezweifelt werden, daß mit dem Einschieben dieses Mannes eine Besserung in der Zusammenarbeit zwischen Künstler und Techniker zu erkennen ist. Aber man ging an den wesentlichen Dingen vorüber. Den Tonmeister bezog man nämlich aus zwei verschiedenen Lagern: entweder war es ein Ingenieur, der sich allmählich in musikalische Dinge „einarbeitete“, oder ein Musiker, der während einiger Monate mit Hilfe von besonderen Kursen zum Tonmeister ausgebildet wurde. Die Mängel einer solchen Handhabung sind augenscheinlich. Der Techniker verfügt nicht über das geschulte Gehör und die künstlerische Ausbildung, die technische Schulung des Musikers kann überhaupt nicht ernst genommen werden. Die Erfolge sind auch entsprechend: das Schwächste bei Funk und Film ist heute nicht die Technik, sondern die Tonaufnahme.

Es wäre vielleicht günstig, hier den Musikwissenschaftler einzusetzen und diese Forderung ist auch schon erhoben worden. Es wurde darauf hingewiesen, daß die vorwiegend historische Ausbildung des Musikwissenschaftlers völlig ungenügend und unzeitgemäß sei. Der Hinweis auf die bisherige lebensfremde Schulung ist zweifellos berechtigt; aber es nützt nichts, nun zu verlangen, er müsse seine Aufmerksamkeit mehr auf akustische Gebiete lenken. Mit einer bloßen Addition ist nichts gewonnen.

Nicht einen Vermittler, einen Verbindungsmann zwischen Kunst und Technik brauchen wir, sondern eine Persönlichkeit, bei der sich Kunst und Technik organisch miteinander verschmelzen und die selbst ein Gestalter großen Formats ist. Deshalb ist auch der Name „Tonmeister“ zwar für den oben aufgezeigten Kompromiß bezeichnend, drückt aber nicht das Wesen und die Eigenart desjenigen aus, den wir benötigen. Richtiger wäre es vielleicht, vom Ton- oder Klanggestalter zu sprechen. Zweifellos kann das Schöpferische nicht gelernt werden. Aber die Voraussetzungen können und müssen geschaffen werden, und um dies zu erreichen, ist eine gründliche Änderung unserer Auffassung von einer Berufsausbildung nötig. Denn es können weder die Grenzen des üblichen Fachstudiums eingehalten, noch die bestehenden Formen und Methoden der Ausbildung ohne weiteres angewandt werden. Die Schulung muß nach vollständig neuen Grundsätzen erfolgen, die allein aus den neuen Erfordernissen abgeleitet werden.

So wird es unumgänglich nötig sein, sich endlich einmal von dem Begriff der engeren musikalischen und musikwissenschaftlichen Fachausbildung freizumachen und sich auch mit phonetischen Problemen zu beschäftigen; denn bei Funk und Film ist Sprache nicht von Musik zu trennen. Eine stilistisch einwandfreie Behandlung des Sprech- und Sprachkunstwerkes, die wesentlich über die meist erstrebte „Verständlichkeit“ hinausgeht, ist unter allen Umständen zu fordern.

Auch muß innerhalb eines Faches eine zweckentsprechende Auslese zwischen den sonst allgemein gelehrten Teilgebieten getroffen werden, vieles wird unter einem anderen Gesichtspunkt betrachtet werden müssen, aber auch manches Neue wird einzufügen sein. Das Gehör z. B. muß weniger in rein musikalischem Sinne (absolutes und relatives Gehör) als in elektroakustischer Hinsicht entwickelt sein, also als Klanggehör, empfindlich für geringste Klangfarbenunterschiede, Raumklang, Zusammenklang, als Gehör für Verzerrungen (lineare und nichtlineare), Kombinationstöne, Tonansatz und Ausgleichsvorgänge, für die Erkennbarkeit von Frequenz-, insbesondere Obertonbereichen usw. Die zu fordernde Gehörschulung unterscheidet sich also grundsätzlich von der eines ausübenden Musikers. Daß dazu eine besondere Begabung vorliegen muß und sich nicht jeder Musiker eignet, versteht sich von selbst.

Und ebenso müssen alle Fragen der musikalischen Ausbildung wie Instrumentenspiel, Partiturspiel, Dirigieren, Gesang, Theorie, musikalischer Vortrag, Stilkunde, Musikwissenschaft entsprechend angepaßt werden.

In der Phonetik wird sinngemäß keine Schauspieler- oder Kunstsprecherschulung stattfinden, dafür aber eine ganz umfassende Einführung in Wesen und Stil der Vortragskunst, in Sprechkunst, Sprachklang, Sprachgestalt, Atem, Sprech- und Sprachfehler, Mundarten, Vokale und Konsonanten.

Auch in der technischen Ausbildung können manche Fächer, die der Ingenieur und Physiker beherrschen muß, wegbleiben. Andere Gebiete sind dagegen mit der größtmöglichen Genauigkeit abzuhandeln. Dazu gehören: Mathematik, Verstärkertechnik und Verstärkerbau, Meßtechnik, Eichung, Klangforschung, Raumakustik, physiologische und psychologische Akustik, elektrische Ton- und Klangerzeugung.

Nur auf diese Weise kann die Persönlichkeit, die so dringend benötigt wird, geschult werden. Die Verbindung von geistes- und naturwissenschaftlichem Denken und Können ergibt den wirklichen „Musik-Ingenieur", der Fachmann auf beiden Gebieten ist. Sobald dies erreicht ist, wenn also der Musik-Ingenieur auf technischem Gebiet mindestens das gleiche leisten kann wie der Ingenieur, wird auch die Vormachtstellung des letzteren gebrochen, und erst dann ist es möglich, alle die Fragen, die durch das Zusammenprallen von Kunst und Technik entstehen mußten, in befriedigender Weise zu lösen. Er wird am besten in der Lage sein, die stilistischen Gesetze von Funk und Film zu erkennen und auszusprechen. Er vermag der Technik den Weg zu weisen, den sie zu gehen hat, und er stellt ihr die zu lösenden Aufgaben, die sich nicht — wie noch heute allgemein geglaubt wird — nur in einer Steigerung der „Übertragungsgüte" erschöpfen. Er muß die Entwicklung überwachen, damit sie nicht in falsche Bahnen gerät. Ganz besonders notwendig ist dies auf dem Gebiet elektrischer Ton- und Klangerzeugung, auf dem man ein vollkommen planloses Tasten und Pendeln feststellen muß. Hier ist es unbedingt nötig, alle Möglichkeiten und Beschränkungen der Technik mit den musikalischen Forderungen in Einklang zu bringen und darauf zu achten, daß man vor lauter

Begeisterung über den elektrischen Ton nicht auf eine primitive Kulturstufe zurücksinkt. Die technische Entwicklung muß vom musikalischen Gedanken geleitet werden, während heute umgekehrt versucht wird, durch technische Spekulationen der Musik den Weg vorzuschreiben.
Der Musikingenieur und Tongestalter zeigt aber auch umgekehrt dem Künstler den Weg zu einem positiven schöpferischen Aufbau, zu einer arteigenen Sprach- und Musikkunst. Es muß mit aller Entschiedenheit dem Vorurteil entgegengetreten werden, die Aufgabe von Funk und Film beschränke sich allein darauf, ein schon gestaltetes Kunstwerk zu übermitteln. Beide haben die Möglichkeit, die Technik selbst als Formungs- und Gestaltungsmittel zu benutzen. So ist z. B. die Frage einer funkischen und filmischen Instrumentation noch lange nicht gelöst. Es ist falsch, hier zu sagen, gewisse Instrumente dürften nicht benutzt werden, weil sie schlecht klingen; denn die Technik wird bestimmt diese Klippe umschiffen. Eine wirkliche Lösung wird aber nur die Antwort auf die Frage geben können, ob die Voraussetzungen, welche die traditionelle Orchesterbesetzung schufen, bei Funk und Film in gleicher Weise vorhanden sind, oder ob hier nicht die Herübernahme der konventionellen Besetzung sinnlos wird.
Der Industrie dürfte der Musikingenieur zu ganz besonderem Vorteil gereichen, da er wie ein nie ruhendes Gewissen den Unternehmer vor ständig festzustellenden katastrophalen Geschmacklosigkeiten bewahren würde.
Es ist versucht worden, in knappen Zügen ein Bild von der durch das Zusammenwirken von Kunst und Technik erforderlich gewordenen Persönlichkeit zu entwerfen. Wenn hier der Musikforscher erfolgreich eingesetzt werden soll, so kann sich seine Schulung nur im Rahmen einer ganzheitlichen Ausbildung nach den oben aufgewiesenen Grundsätzen und Gesichtspunkten vollziehen. Er muß dabei technisch denken lernen, um wieder führen zu können im Sinne einer wirklich „angewandten" Musikwissenschaft.

DAS VERHÄLTNIS DER JUNGEN GENERATION ZUR MUSIK

VON CESAR BRESGEN

Es ist eine unbestreitbare Tatsache, daß es nie eine Zeit gab, in der es für die heranwachsende Jugend leichter war, zur Musik zu kommen. Es läßt sich, ohne zu übertreiben, beinahe von einer Gewaltherrschaft der Musik sprechen; — oder stimmt es etwa nicht, daß wir beim Betreten einer Gaststätte oder eines Cafés meistens Musik aufnehmen *müssen*, ob wir nun wollen oder nicht? Die übergroße Mehrzahl unseres Volkes hat sich an diesen Zustand gewöhnt, sie hat sich aber auch daran gewöhnt, die Bezeichnung „Musik" auf alles zu übertragen, was ihr in Form von Tönen entgegenkommt. Wenn der Reichssender X für ein Hörspiel irgendeine Geräuschkulisse, z. B. einer Schlachtendarstellung braucht, so handelt es sich schon um

einen „Musikauftrag". Wir kennen alle Spielarten der Cabaretts, Variétés etc. mit „Musik"; ein Lichtbildervortrag eines Bergsteigervereins X über die Matterhornersteigung wird würdig eingerahmt mit „Musik"; — eine maßlose Zersplitterung der Erscheinungsformen der Musik, eine Trennung in Einzelgebiete hat ein klares Verhältnis zum bestehenden Musikgut nahezu unmöglich gemacht.
Allerdings, von den Erscheinungsformen des Kulturverfalls (Jazz, Bagatell-Musik etc.) abgesehen, heben sich doch zwei scharf abgegrenzte Welten voneinander ab, die sich heute — gerade noch — die Waagschale halten. Auf der einen Seite die alte, überkommene Tradition, das Konzert, das mit dem Begriff der „Gesellschaft" untrennbar verbunden ist und sich heute nur mit großen Opfern und Unterstützungen halten kann, — auf der anderen Seite ein ganz neues Musizieren, das seine Impulse vom Singen hernimmt, auf Konzertsaal und Abendkleid verzichtet und sich eine eigene Welt aufbaut.
Wie schon gesagt, nichts ist heute leichter gemacht als zu all dem hinzukommen: können wir doch mit KdF für RM 1.— Symphonien hören oder uns für RM 4.— eine Blockflöte kaufen; ja mehr, Instrumente werden heute nahezu umsonst in der HJ gestellt, verbilligt sind die Lehrkurse, der Rundfunk tut ein Übriges und sendet uns gleich die gesamte Musikliteratur, gebrauchsfertig verpackt, von anderem abgesehen. Der Konzertanzeiger einer Großstadt wie München überbietet sich förmlich in der Fülle von Orchester-, Meister- und Solistenkonzerten. Und was ist nun das Ergebnis all dieser Überfülle?
Die mit Freikarten gefüllten Säle sind der Sammelpunkt einiger Interessenten, die neue, aufmarschbereite Generation steht abseits. Steht nun eine Schar Jungs wirklich einmal in einem großen Orchesterkonzert „vor" der Musik, was geschieht dann? Etwas denkbar Natürliches: Eine baldige Ermüdung, mitunter geradezu eine Niedergeschlagenheit tritt ein, wenn nicht sofort eine deutliche Ablehnung; ich gestehe, daß ich selber mit Widerstreben noch als Fünfzehnjähriger in ein großes Orchesterkonzert ging, in dem Werke wie die Matthäuspassion aufgeführt wurden, obwohl ich am Klavier manchmal stundenlang aus den Bach'schen Präludien und Fugen spielte.
Es darf niemand wundern, wenn die Bach'sche „Kunst der Fuge" selbst vom tüchtigsten HJ-Kameraden als offenkundig langweilig empfunden wurde; wenn es überhaupt je gelingen sollte, in diese Welt bis zum letzten zu dringen, so kann das, abgesehen vom allmählichen Hineinhören in sie, nur durch unsere innere edlere, rassische, haltungsgemäße Verbundenheit erreicht werden. Wir haben aber leider noch lange nicht jenen Grad der Auslese erreicht, daß wir es wagen könnten, dies bei unserer Jugend vorauszusetzen, die doch gerade erst damit beschäftigt ist, den Schutt vergangener Epochen abzutragen. Sollen wir deswegen behaupten, „dann können wir eben nicht zum Verständnis unserer großen Meister kommen", — nur weil wir eine „Kunst der Fuge", eine „9. Symphonie" oder eine „Matthäuspassion" als kein (erwartetes) Erlebnis empfanden? Grober Irrtum! Warum führt

man Menschen, die überhaupt noch nie eine Beziehung zur „höheren Kunst" hatten, gerade an diese allerungeeignetsten, ein Riesenmaß an Einfühlung und geistiger Haltung erfordernden Werke? Es wäre für eine Formation, die z. B. die „Neunte" anhört, tausendmal besser, erst einmal das Rondo von der „Wut über den verlorenen Groschen" desselben Meisters am Klavier, dann vielleicht ein Klaviertrio, und dann erst beispielsweise die 3. oder 5. Symphonie zu hören! Mit nichts können wir es rechtfertigen, unseren Jungs, die eben vom trockenen Schulzimmer oder Geländespiel kommen, das Anhören eines gigantischen Werkes zuzumuten, das ohne jede Aufnahmebereitschaft vorüberrauschen muß!
Sehen wir doch daneben, wie auch hier durch einen wirklichen Musikerzieher alle Schranken fallen können! Helmut Siebert sagt in seinem Aufsatz „Der Weg zur Kunstmusik": „Wir aber brauchen den deutschen Musikerzieher, der nicht in das Gedankengebilde Sonate einführt, sondern hinführt zu dem Menschen Beethoven und zu seiner lebendigen Musik". Als Professor Abendroth im Kulturlager der Reichsjugendführung zu Heidelberg auf diese Weise eine Schubert-Symphonie vor uns lebendig machte, war jede Schranke zwischen „Publikum" und „Interpret" gefallen. So hat vielleicht noch niemand einen Großmeister spontan als lebensnah — mitten in unserer Zeit — empfunden. Aber so etwas muß vorerst als Einzelfall dastehen.
Die Aufgabe ist riesenhaft, die es hier zu leisten gilt — und wir wissen, daß alles ohne die rechten Musikerzieher (Musiklehrer, Spielscharführer, Sachreferenten, Musikbeauftragte usw.) nicht zu leisten ist. Eine ganz voll erfüllende Lebensaufgabe, die allerdings auch ganze Persönlichkeiten fordert. Aber wie erfahren wir, die wir in der praktischen Arbeit stehen, es täglich von Neuem!
Eine breite Kluft tut sich da sichtbar zwischen Generationen auf. Wenn, woran ja nicht mehr zu zweifeln ist, der Nationalsozialismus seine ganz eigene neue Jugend schafft, dann muß sie auch ihre eigenen neuen Wege gehen. Wir sind ja gar nicht so boshaft, zu behaupten, die älteren Musikerzieher wollten nicht mitgehen. Aber eines ist klar: sie werden ihren Musikunterricht, der genau wie die Verpflichtung des rechten Biedermannes, Konzerte zu besuchen, eine gesellschaftliche Angelegenheit ist, nicht mehr umstellen. Aber die nationalsozialistische Musikführung will ja gar nichts als den heranwachsenden Menschen einfach zu einem Verhältnis der Musik gegenüber oder überhaupt der Kunst der Nation gegenüber bringen, die ihm dann zu einem unentbehrlichen Teil seines Lebens wird. Statt dessen wird aber der Junge, wie wir uns täglich überzeugen, zum „Glänzen", „Vorspielen" erzogen; oder aber: für das große Repräsentationskonzert des Schulorchesters wird wochenlang eine belanglose Mittelstimme gepaukt (z. B. Bratsche) — für die musikalische Fortentwicklung ist das wertlos, — dann wäre es noch besser gewesen, der Junge hätte ein frisches Lied auf der Landstraße gesungen: das ist wenigstens erlebt, und ein Stück lebendiges Volksgut ist wiederum gewonnen. Selbstver-

ständlich wird die Ausbildung zur Meisterleistung von diesen Dingen niemals berührt; dazu sind ja unsere Fachschulen und Akademien da.
Wir sind der Überzeugung, daß unsere heranwachsende Jugend unabhängig von Konferenzen, Preisausschreiben und Aufrufen sich neue Formen der Geselligkeit und des religiösen Lebens schaffen wird, so wie sie sich neue Formen der Feierplätze und Kulturstätten heute schon schafft; — dies ist nur eine Frage zeitlicher Entwicklung. Noch haben wir unsere Jazz-Orchester und die dazugehörigen Komponisten, die nicht einmal imstande wären, den Ablauf eines schönen alten Tanzliedes wiederzugeben. Aber es wird der gesunde deutsche Junge, ob er nun sorgfältig dahin erzogen ist oder nicht, seiner inneren Haltung gemäß das ablehnen und zwangsläufig zum tiefen, echten Kulturgut hinkommen.
Die Beziehungen zu den großen Meisterwerken der Kunst sind überall noch da — nur vielfach verschüttet, und es gilt, all das durch Kitsch und Schlager verloren Gegangene wieder aufzunehmen: Alle Voraussetzungen sind durch die erstmalige Erfassung der gesamten deutschen Jugend gegeben. Aber die Hauptsache: Erziehung. Dann wird die neue Jugend auch die hohe, die Kunst der Meister, als ein Glied und Stück ihres Lebens erfassen, so wie sie es heute schon beim Singen der Bekenntnislieder unbewußt tut.
Jeder Junge unserer HJ, der singen kann, ist zur Freude an der Musik zu erziehen; und es muß dahin kommen, daß die Musik wieder zum unentbehrlichen, unveräußerlichen Teil des Lebens unserer Nation wird. An uns in der HJ ist es gelegen, dazu die Bausteine zu schaffen!

Unsere Sonderbetrachtung: Blasmusik

DER HISTORIKER:

ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN MILITÄR-MUSIK DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

VON JOHANNES RESCHKE

In der Militärmusik erblickt die Heeresleitung ein wichtiges Instrument zur Pflege der Kunst in der Armee. Darüber hinaus dient sie als ein willkommenes Hilfsmittel zur Leistungssteigerung der Truppen, und schließlich bleiben einzelne Signalinstrumente trotz der modernen technischen Nachrichtengeräte für die Befehlsübermittlung unentbehrlich. Diese Aufgaben der Militärmusik finden in unserer neuen Wehrmacht nach dem Zerreißen der Fesseln des Versailler Vertrages ganz besondere Aufmerksamkeit der verantwortlichen Stellen; es gelang in verhältnismäßig kurzer Zeit, nicht nur die Zahl, sondern auch die künstlerische Leistung der Kapellen auf einen bemerkenswert hohen Stand zu bringen. Dieser schnelle Aufbau der letzten

Jahre legt die Frage nach dem Werden und Wesen der deutschen Militärmusik in früheren Zeiten nahe.

Unser Bestand an Militärmärschen weist eine ganze Reihe historischer Stücke auf, die auf das ausgehende 17. und auf das 18. Jahrhundert zurückgehen und heute in moderner Instrumentation und Besetzung wiedergegeben werden: wie ganz anders erklangen die Märsche in ihren ursprünglichen Fassungen zu jener Zeit, in der sie entstanden sind! — Leider wurden neben diesen nachweislich alten Militärmärschen besonders in der wilhelminischen Epoche zahllose pseudohistorische Märsche mit meist hochtrabenden historischen Namen eingeschmuggelt, die Erzeugnisse des ausgehenden 19. Jahrhunderts darstellen und von geschickten Konjunkturrittern als „alte" Märsche ausgegeben wurden; da nur wenige genügend beglaubigte alte Märsche vorliegen, glaubte man durch derartige Täuschungen ein gutes Geschäft machen zu können. Meist kamen diese Kompositionen als alte Fanfaren- oder Reitermärsche auf den Markt. Häufig waren sie sogar recht schwungvoll und melodiös, nur hatten sie den Fehler, nicht das zu sein, was sie schienen. Doch auch diese sehr bekannt gewordenen Märsche hatten ihr Gutes, denn sie bedeuteten ein Gegengewicht gegen die unsere deutsche Militärmusik überwuchernden italienischen Opernmärsche und Potpourris. —

Wie sahen nun aber die alten Märsche in der Originalfassung aus, und wie haben wir uns die alte Heeresmusik nach den literarischen Zeugnissen und archivalischen Quellen zu denken?

Von einer mehrstimmig besetzten Harmoniemusik der Fußtruppen kann erst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gesprochen werden, da eine Militärmusik in unserem heutigen Sinne ohne das Vorhandensein eines stehenden Heeres nicht zu denken ist.

Die Geschichte der damaligen Militärmusik kann von der allgemeinen Heeresgeschichte und dem Heerwesen der deutschen Stämme nicht getrennt werden und bildet einen Teil der deutschen Kulturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Was bei einer Untersuchung des späten Landsknechtzeitalters besonders in die Augen fällt, ist der große Unterschied zwischen der straffen Organisation der zunftmäßig erfaßten Hof- und Feldtrompeter und den unorganisierten und nicht als zünftig angesehenen Pfeifern und Trommlern der Infanterie, die nicht wie ihre vornehmeren Kameraden von der Reiterei die Musik als Lebensberuf ausüben konnten, sondern nur als angelernte Hilfsmusiker in Kriegszeiten von Fall zu Fall als Söldner angeworben wurden und genau wie die anderen Landsknechte nach Friedensschluß zur Entlassung kamen, während die „Karoliner" seßhaft waren und in ständigen Diensten bei ihren Landesherren oder adligen Regimentskommandeuren verblieben.

Nach langen Kämpfen hatten die Hof- und Feldtrompeter in Gemeinschaft mit ihren engeren Zunftgenossen, den Heerpaukern, ihre Sonderrechte beim Kaiser Ferdinand II. durchzusetzen verstanden, der ihnen ihre bevorzugte Stellung 1630

auf dem Reichstag zu Regensburg auch staatsrechtlich anerkannte. Hiermit hatten die Karoliner sich ungefähr die Stellung erobert, die im alten Rom den privilegierten aeneatores zukam.

Die auf der Naturtonreihe aufgebauten Feldstücke und Signale unterlagen den Gesetzen der Zunft entsprechend strengster Geheimhaltung. Verstöße gegen die Verschwiegenheit wurden durch die Todesstrafe des Spießrutenlaufens geahndet. Es ist daher kein Wunder, wenn sich nur ganz wenige Aufzeichnungen von Feldstücken und Signalen erhalten haben. Durch einen glücklichen Zufall gelang Georg Schünemann in der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen ein Fund dieser seltenen Fanfaren- und Feldstücke. In zwei Notenbänden haben die wahrscheinlich vorher am kursächsischen Hofe tätig gewesenen deutschen Hoftrompeter Hendrich Lübeck und Magnus Thomsen zahlreiche Feldstücke und Sonaten zu Unterrichtszwecken niedergelegt.[1] Diese aus dem Jahre 1598 stammende Sammlung enthält die ältesten deutschen Signale und Fanfaren, denen man an ausländischen alten Aufzeichnungen nur noch die berühmten Signale aus den Battaglien Clément Jannequins entgegenstellen kann. Zu einer Schicksalsgemeinschaft hatten sich mit den Feldtrompetern die Heerpauker zusammengetan. Als Instrument dienten den Heerpaukern die im 15. Jahrhundert aus Ungarn nach Westeuropa gelangten großen Pauken. Feldtrompeter und Heerpauker bewahrten als Repräsentanten der Kavalleriemusik ihre Vormachtstellung in der Militärmusik bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein. In Preußen endete die Zunft der Karoliner im Jahre 1810, indem der König Friedrich Wilhelm III., der für fünf neu eintretende Trompeter das Lehrgeld an den Stabstrompeter zahlen sollte, diese Summe verweigerte und kurzerhand durch Kabinettsorder vom 8. November 1810 die ganze Innung aufhob.

Wesentlich anders lagen die Dinge bei der Infanterie. Trommler und Pfeifer gehörten zum eisernen Bestande jeder Infanterieformation. Bereits Kaiser Maximilian I. hatte auf Grund seiner Heeresreform jedem Fähnlein zwei „Spil", d. h. zwei Trommler und zwei Pfeifer überwiesen. Diese vier Mann waren die Vorläufer der heutigen Spielmannszüge und bildeten als sogenannte „Knüppelmusik" die Marschmusik der Infanterie des dreißigjährigen Krieges. Auf seiner großen hölzernen und bunt bemalten Trommel wirbelte der Tambour den eintönigen Feldmarsch. Als Pfeife war noch immer die schon bei Virdung als „Zwerchpfeiff" oder die bei Agricola erwähnte „Schweitzer Pfeiff" in Gebrauch. Mit dieser äußerst primitiven Besetzung, die nur auf Rhythmus und Zeichengebung zugeschnitten war, mußte sich die Infanterie noch viele Jahrzehnte begnügen, bis die zunächst nur bei den Dragonern anzutreffenden Schalmeien, die wiederum gegen Ende des 17.

[1] Eine Auswahl erschien als Band 7 der „Reichsdenkmale deutscher Musik": Trompeterfanfaren, Signale und Feldstücke, nach Aufzeichnungen deutscher Hoftrompeter des 16./17. Jahrhunderts, herausgegeben von G. Schünemann: Bärenreiter-Verlag, 1936.

Jahrhunderts durch die schon 1663 im französischen Heere nachzuweisenden Oboen abgelöst wurden, auch bei den deutschen Fußtruppen Eingang fanden.
Das kleine Musikkorps des Brandenburgischen Regiments „Kurfürstin" zählte 1681 zwölf Schalmeien, und das berühmte Infanterieregiment „Anhalt-Dessau" konnte dank der Freigebigkeit seines hohen Chefs, des Generalfeldmarschalls Fürst Leopold von Anhalt-Dessau, seine Kameraden mit vier „teutschen Schalmeyern" und einem französischen Hoboisten erfreuen. Die Holzbläser mußten die brandenburgisch-preußischen Regimentskommandeure bis zum Jahre 1707 aus ihrer eigenen Tasche bezahlen. Erst in jenem Jahr erschienen die Hoboisten in dem preußischen Heeresetat. Infolge ihres kreischenden Tones kamen die Schalmeien um 1700 ganz in Fortfall. Diskant- und Altschalmei wurden durch die weichere Oboe ersetzt, während die Baßschalmei in dem Fagott, Basson genannt, einen würdigen Nachfolger fand. Nach der 1698 erfolgten Gründung des Messingwerkes Hegermühle bei Eberswalde bürgerten sich im preußischen Heer auch Messingtrommeln ein. Sachsen folgte mit der Anfertigung von Messingtrommeln im Jahre 1729, und in Österreich stoßen wir auf diese Instrumente erst im siebenjährigen Kriege. In Bayern hielten sich die hölzernen Trommeln sogar bis 1806. —
Im Heere des berühmten bayrischen Kurfürsten Maximilian II. Emanuel (1680 bis 1726) werden bei allen Infanterieregimentern 1695 je sechs Hoboisten mit der Gage der Gemeinen erwähnt. Diese Regelung fand durch ein am 2. Januar 1700 von demselben Kurfürsten erlassenes Dekret ihr Ende, indem nur das Leibregiment zur Führung einer aus Hoboisten bestehenden Regimentskapelle befugt war. Im Heere des Kaisers waren ebenfalls in jener Zeit bei allen Infanterieregimentern je sechs Hoboisten üblich, die der Leibkompanie zugeteilt waren.
Die äußerst konservativ eingestellten Trompeterkorps der Reiterei dagegen hatten sich während des ganzen 17. Jahrhunderts hindurch nicht verändert. Jede Kompanie verfügte über ihre zwei etatmäßigen Trompeter aus der Zunft der Karoliner, die ausgerüstet waren mit der langen dreigewundenen Feldtrompete in D mit Setzstücken und Krummbögen. Dazu kam der beim Stab eines jeden Reiterregiments geführte Kesselpauker. Die Dragoner gehörten nicht zu den eigentlichen Reiterregimentern und müssen am besten als berittene Infanterie angesehen werden. Daher stand ihnen auch nicht die Musik der Reiterei zu.
Im Jahre 1646 gründete der Große Kurfürst die „Churbrandenburgische Leib-Guardie" und attachierte dieser neuartigen Truppe, die als Gegengewicht gegen die schwerfällig gewordenen Kürassiere gedacht war, neben vier berittenen Trommlern noch vier „Schalmeyer". Damit war die den früheren Dragonern eigentümliche Besetzung ihrer Militärmusik entstanden, die ihre Bildung einzig und allein dem Umstande verdankte, daß die stolzen Karoliner den in ihren Augen minderwertigen Dragonern keine „Clareten" oder „Feldtrummeten" und Kesselpauken überlassen wollten. In einer Besetzung von zwei Diskant-, einer Alt- und einer Baßschalmei, die auch Dulcian genannt wurde, konzertierte dieses Dragonerquar-

tett im Verein mit den der Infanterie entnommenen vier Trommlern vor seinem hohen Herrn.

Grundlegende Veränderungen in der Zusammensetzung der Infanteriekapellen traten erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf, als die Einführung der Klarinetten und Janitschareninstrumente zur Tatsache wurde. Die Türkenkriege hatten Österreicher, Brandenburger, Bayern und andere deutsche Stämme auch mit den Musikinstrumenten der Janitscharen bekannt gemacht. Roßschweife, Halbmonde und türkische Schellenbäume, sowie die den Türken als Kochdeckel und als Schlaginstrumente dienenden Becken, gehörten zu den begehrtesten Trophäen dieser Epoche. Zusammen mit den sehr schrillen kleinen Oboen, Flöten, großen und kleinen Trommeln und Triangeln bildeten alle diese Instrumente die typische Janitscharenkapelle. Wie wertvoll die Erbeutung dieser türkischen Musikbanden war, ersieht man aus der Tatsache, daß sich Polen und Österreich 1697 nach dem Siege über die Türken ganze Janitscharenkapellen als Geschenk erbaten. Beim Ausmarsch des Baron von Trenckschen Pandurenkorps im Jahre 1741 aus Wien defilierte eine Janitscharenkapelle vor der jungen Kaiserin Maria Theresia. Immerhin blieben Janitscharenkapellen lange Zeit Liebhabereien der Fürsten.

Der Vorliebe der Barockzeit für farbige Bediente verdankt auch die Militärmusik das Vorhandensein zahlreicher Mohren in ihren Reihen. Kaufleute und Seefahrer brachten im Auftrage ihrer Herren Neger nach Europa, die auch in deutschen Truppenteilen Verwendung fanden. So erwarb der Große Kurfürst einen Neger namens Ludwig Besemann, den er zum Heerpauker ausbilden ließ. Von Friedrich Wilhelm I. wissen wir, daß sich in seiner Potsdamer Riesengarde dreißig schwarze Spielleute befanden, die dem König außerdienstlich als Janitscharenmusiker zur Verfügung standen. Diese Mohren überwies Friedrich der Große nach dem Tode seines Vaters der preußischen Artillerie. Einer ähnlichen Liebhaberei huldigte August der Starke, der sein Janitscharenbataillon im Lustlager von Zeithain bei Riesa 1730 mit einer aus 29 Mann bestehenden Negerkapelle ausstattete. Auch Bayern trug dem Geschmack der Zeit Rechnung, und so finden wir 1752 im Trompeterkorps der Taxiskürassiere einen Neger als Kesselpauker. Bis in die neueste Zeit fanden sich Negermusiker auch in der preußischen Armee, und der Schellenbaumträger des 1. Garderegiments zu Fuß wie der ebenfalls in Potsdam dienende schwarze Kesselpauker der Leibgardehusaren, ferner ein in Königsberg i. Pr. amtierender schwarzer Musikmeister des 3. Grenadierregiments gehörten zu den Sehenswürdigkeiten ihrer Garnisonen in der Vorkriegszeit. Während die Mohren Friedrich Wilhelms I. nur nebenberuflich als Janitscharenmusik auftraten, bildeten sie unter Friedrich dem Großen seit 1741 das 16 Mann starke Janitscharenmusikkorps des Feldbataillons Artillerie, dem noch vier Trommler zur Verstärkung beigegeben wurden. Mit 32 Janitscharen und 26 Trommlern verfügte das preußische Artilleriekorps 1759 über eine stattliche Militärkapelle. Musikhistorisch interessant ist auch die Einführung von acht Dudelsackpfeifern bei der preußischen Artillerie, die im Etat vom 8. Februar

1731 bestätigt werden und die bis 1746 bei der preußischen Artillerie anzutreffen sind. Die Bekanntschaft mit englischen Truppenteilen hatte auch den Dudelsack bei anderen europäischen Heeren zur Einführung gebracht; so finden wir 1730 in Zeithain bei der sächsischen Artillerie zwanzig Dudelsackpfeifer. —

Janitscharenmusik gab es bei der preußischen Artillerie bis 1779. In diesem Jahre wurden die Musiker zu Hoboisten gemacht. Jedes der vier Artillerieregimenter erhielt acht Mann. 1792 treffen wir zum ersten Male bei den reitenden Abteilungen der preußischen Artillerie Trompeter. Diese Trompeter sind der Anfang der später bei der gesamten Feldartillerie anzutreffenden Trompeterkorps.

Eine Ausnahmeerscheinung bei der Artillerie war der 1731 von Friedrich Wilhelm I. der preußischen Artillerie geschenkte und von vier mit Tigerdecken belegten Schimmeln gezogene Paukenwagen, der 1760 in Berlin eine Beute der Russen wurde, die ihn ins Arsenal der Peter-Paulsfestung nach Petersburg brachten; erst während der Regierung Alexanders II. wurde er den rechtmäßigen Besitzern zurückgegeben.

Die Kavalleriemusik hatte sich nur hinsichtlich ihrer Stärke verändert. Als Instrumente kamen immer noch ausschließlich die bewährten Feldtrompeten und Kesselpauken vor. Die Kürassiere galten als eigentliche schwere Reiterei und verfügten am Anfang des 18. Jahrhunderts allein über ein Trompeterkorps, das zunächst den meisten anderen leichten Reiterregimentern, den Dragonern und Husaren, nur in Ausnahmefällen zugestanden wurde. Im allgemeinen mußten sich Husaren und Dragoner ihre Kesselpauken selbst erobern. So brachte das berühmte preußische Dragonerregiment Ansbach-Bayreuth, das bereits Pauken besaß, bei Hohenfriedberg am 4. Juni 1745 seinem König acht Paar Pauken zurück. Das preußische Husarenregiment Ruesch durfte die von ihm bei Katholisch-Hennersdorf 1745 dem Feind abgenommenen Pauken behalten. Dem österreichischen Dragonerregiment Löwenstein-Wertheim glückte es, von den Preußen am 17. Juni 1758 bei Olmütz die silbernen Pauken des Regiments Ansbach-Bayreuth zu erbeuten. Einen gleichen Erfolg konnte bei Landshut das österreichische Dragonerregiment Graf Kalowrat-Krakowski mit den als Trophäe heimgebrachten silbernen Pauken des preußischen Husarenregiments Platen an seine Standarte heften. — Mit zwei Waldhörnern in seiner Kapelle bildete das als Dragonerregiment anzusehende Derfflingersche Grenadierregiment eine Ausnahmeerscheinung bei der friderizianischen Kavallerie. —

Eine Angleichung der Dragonermusik an die Trompeterkorps der Kürassiere erfolgte durch Kabinettsorder vom 6. März 1788. Pauker, Hoboisten und Trommler verschwanden damals aus den Kapellen der Dragonerregimenter. Die Pauken wurden von nun an nicht mehr ins Feld mitgenommen und dienten nur noch zu Paradezwecken in Friedenszeiten. Die „Instruktion für sämtliche Trompeterkorps Cuirassier-, Dragoner- und Husarenregimenter" vom 6. März 1787 bestimmte in Preußen für ein Kürassierregiment einen Stabstrompeter und zehn Trompeter und

für ein Dragonerregiment einen Stabstrompeter und fünfzehn Trompeter. 1796 waren bei den preußischen Kürassier- und Dragonerregimentern allgemein ein Stabstrompeter und fünfzehn Trompeter etatmäßig. Bayern hatte durch Erlaß vom 5. Juli 1774 bei den Kürassieren die Pauker abgeschafft und am 29. Dezember 1774 den Dragonern statt der Trommler Trompeter zugebilligt.

Zur Begleitung der altpreußischen Infanterie gehörte vor allem die „Knüppelmusik". Mit 75 Schritten in der Minute exerzierte das friderizianische Fußvolk gewöhnlich. Sollte die Truppe zum Bajonettangriff in den schnelleren sogenannten „starken Schritt" übergehen, so gab ein Trommelsignal das Zeichen. Der später in Aufnahme gekommene „Deployirschritt" im Tempo 108 in der Minute wurde 1788 reglementmäßig festgelegt. Mit übergehängter Trommel marschierte der Tambour, wenn er sich nicht zu betätigen brauchte, in Reih' und Glied mit seinen Kameraden. Den Pfeifern standen pro Mann zwei bis drei, auch manchmal vier Querpfeifen in verschiedener Stimmung und Größe in rotledernen Futteralen zur Verfügung. Unter Friedrich Wilhelm I. hatte jedes Infanterieregiment beim Regimentsstabe einen Regimentstambour, sechs Hoboisten und sechs Pfeifer, sowie bei jeder der zehn Kompanien des Regiments noch drei Trommler. Bayern teilte gegen Ende des 17. Jahrhunderts seinen Fußkompanien je zwei Trommler und einen Pfeifer zu. 1678 tritt zum ersten Male der Titel eines Regimentstambours im bayrischen Heere auf, dem u. a. die Ausbildung der sehr jugendlichen Trommlerlehrlinge oblag. Diese kaum dem Kindesalter entwachsenen Burschen waren als Trommler bis zum Jahre 1872 in Bayern anzutreffen. Sonderbarerweise ersetzte man seit 1682 den bei jeder Kompanie vorhandenen Pfeifer durch einen Trommler, sodaß die alten Regimenter des bayrischen Heeres bis 1743 ohne diese Querpfeifer blieben. 1753 legte sich sogar jede bayrische Grenadierkompanie einen zweiten Pfeifer zu. — Mit Genehmigung des Kurfürsten beschaffte die bayrische Heeresverwaltung für die Infanterie im Jahre 1756 Messingtrommeln. Im siebenjährigen Kriege spielten die Bayern teils auf Holz- und Messingtrommeln, teils auf Pfeifen aus Buchsbaumholz und solchen aus Messing. Von 1759 ab gab es in Bayern nur Pfeifen aus Buchsbaumholz, die in Blechfutteralen aufbewahrt wurden. — Die Österreicher hatten am Anfang des 18. Jahrhunderts für jeden Pfeifer vier Instrumente und von 1772 ab nur drei Pfeifen zur Verfügung, von denen zwei in der D-Stimmung standen. Seit 1806 hörten in Österreich die Pfeifer ganz auf.

Harmoniemusik fand sich nur beim Stabe der Infanterieregimenter und wurde bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein von sechs Hoboisten ausgeführt; die Potsdamer Riesengarde zählte ausnahmsweise deren einundzwanzig. Die Musik war besetzt mit zwei Diskantoboen in C, zwei Taillen oder Tenoroboen, einer Quintoboe in F und einem oder zwei Fagotten. Bei der Kurfürstlich sächsischen Infanterie und Königlich polnischen Infanterie kamen noch zwei Waldhornisten hinzu, die man in Preußen nur bei dem bereits erwähnten Derfflingerschen Grenadierregiment nachweisen kann. In Sachsen fanden sich in den zwanziger Jahren

des 18. Jahrhunderts statt der Altoboen Parforcejagdhörner ein. Preußen ließ gleich England bei der Infanterie vor der kleinen Hoboistengruppe häufig einen Trompeter einherstolzieren. Bayern dagegen fügte der Kapelle seines Leibregiments 1722 ebenfalls zwei Waldhornisten hinzu und gestattete 1725 dem Regiment „Kurprinz" die Errichtung seiner 1710 aufgehobenen Regimentsmusik in einer Stärke von acht Hoboisten. Zwecks „Egalisierung der Regimenter" wurden dem Leibregiment und dem Regiment „Kurprinz" seit 1728 je sechs Hoboisten und zwei Waldhornisten zugeteilt. 1765 besitzt nur das Leibregiment eine türkische Musik und weist seit 1767 eine Kapelle in Stärke von 4 Oboen, 2 Waldhörnern, 2 Fagotten und 2 Trompeten auf.

Das Regiment „Kurprinz" hatte seine Regimentskapelle 1764 als Folge einer Sparmaßnahme verloren. Alle bayrischen Infanterieregimenter kamen erst 1790 in den Besitz einer acht Mann starken Regimentskapelle. (Je 2 Klarinetten in A und B, 2 Waldhörner in D und 2 Fagotte.) Sachsen besetzte seine Infanteriemusik Ende des 18. Jahrhunderts mit 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Trompeten, 2 Waldhörnern und 2 Fagotten. Die preußische Infanteriemusik wird in den vorhandenen Partituren alter Militärmärsche zwischen 1780 und 1800 mit 2 B-Klarinetten, 2 Oboen, 2 Fagotten, oder mit 2 B-Klarinetten, 2 Oboen, einer B-Trompete und einem Fagott, oder mit 2 B-Klarinetten, 2 Hörnern und zwei Fagotten aufgezeichnet. In keinem Falle sind bei der friderizianischen Infanterie Klarinetten und Schlaginstrumente der Janitscharen nachzuweisen; mit diesen Besetzungen konnte die Infanterie erst unter Friedrich Wilhelm II. aufwarten. Bemerkenswert ist die große Zeitspanne, die verging, bis die schon 1695 von Denner gebaute Klarinette in der Militärmusik die Oboe entthronte. — Flöten- und Posaunenstimmen fehlen in der Notierung preußischer Militärmärsche vor 1800 vollständig. —

Die später zu hohem Ansehen gelangende Jägermusik kann ihre Herkunft in Preußen bis in die Zeiten des siebenjährigen Krieges zurückverfolgen. Das „Reglement für die Königlich preußische leichte Infanterie" von 1788 führt erstmalig bei den Füsilierbataillonen Hornisten auf. Zur Anschaffung gelangten auf Befehl Friedrich Wilhelms II. 180 Flügelhörner in Dis, mit deren Lieferung der Potsdamer Instrumentenmacher August Friedrich Krause beauftragt wurde. Auf Grund der guten Erfahrungen, die man mit dem Flügelhorn gemacht hatte, bestimmte die Kabinettsorder vom 5. Dezember 1793 je einen Hornisten für ein preußisches Infanteriebataillon. —

Die Militärmusik sah also im Deutschen Reiche um 1800 im Gegensatz zu den in Frankreich seit der französischen Revolution blühenden Bläserkapellen noch recht unvollkommen aus. Man kann sich heute kaum vorstellen, daß die meisten damaligen Infanteriekapellen kaum mehr als 10 Mann ihr eigen nennen konnten: die Janitscharenmusiker sind nicht als vollgültige Militärmusiker zu werten. —

Angesichts der hier aufgezeigten Entwicklung wäre es daher für einen mit der militärmusikalischen Praxis des 17. und 18. Jahrhunderts vertrauten Dirigenten

eine verdienstvolle Aufgabe, einmal im Rahmen eines Sonderkonzertes alte Militärmärsche in der Originalbesetzung zu Gehör zu bringen. Dann würde endlich die leider sehr verbreitete falsche Vorstellung von dem Wesen älterer Militärmusik verschwinden, daß die Regimenter der Preußenkönige mit einer der heutigen Infanteriemusik ähnlichen Besetzung ins Feld gezogen seien.

DER MUSIKREFERENT:

DIE BLASMUSIK DER DEUTSCHEN LUFTWAFFE

VON HAUPTMANN (E) WINTER

Daß sich in früheren Zeiten die Spalten der Musikzeitschriften den Fragen der Militärmusik nicht öffneten, hat seinen Grund einmal in dem verständlichen Streben, möglichst nur letzten, höchsten Werten Beachtung zu schenken, zum anderen in einem — es sei offen ausgesprochen — nicht zu leugnenden wenigstens scheinbaren Gegensatz zwischen Soldatentum und Kunst überhaupt.
Die ausschließliche Verfolgung letzter, höchster Dinge ist vergleichbar mit einem Regierungssystem, das ausschließlich das Wohl und das Schaffen der Fähigsten, Begabtesten und Besten im Auge hat, das Tun und Treiben der breiten Masse aber völlig übersieht. Uns Heutigen ist das Recht und die Pflicht des Staates hinsichtlich der Sorge und Erziehung der breiten Massen selbstverständlich, und als Richtpunkt für jegliches Tun und Denken gilt uns das Volk, das Volk in seiner Gesamtheit. Musik und Kunst führen darum nicht mehr ein in unantastbarer Eigengesetzlichkeit sich vollziehendes privates bzw. exklusives Leben, die Frage nach dem Nutzen für die Gesamtheit wird auch hier gestellt, und es gilt Rechenschaft zu geben. Wie nicht anders zu erwarten war, hat die Säkularisierung der Kunst — wenn ich diese Wandlung so bezeichnen darf — der Kunst selbst nur Vorteile gebracht. Sie wird mehr gebraucht als je zuvor, die Macht des Staates hält die schützende Hand über ihre Arbeit und betreut sie mit dem ehrenden Auftrag, nach dem äußeren Zusammenschluß unseres Volkes durch die bindende Kraft geistiger Werte die innere Wesensgleichheit zu vollziehen. Von solchem Blickpunkt können die Belange der Militärmusik nicht mehr als ausschließliche militärische Angelegenheit angesehen werden, die Militärmusik gehört wie unser heutiges herrliches Volksheer selbst dem ganzen Volke und verdient daher gerade in musikalischer Hinsicht die Förderung der Besten. —
Der Gegensatz zwischen Soldatentum und Kunst tritt überall da am stärksten in Erscheinung, wo Mittelmäßigkeit bestimmend ist. Er ist nicht vorhanden, wenn wirkliche Leistungen die innere Verwandtschaft beider Berufe aufzeigen. Kennzeichen beider sind unermüdliche Arbeit und bedingungslose Einsatzbereitschaft. Das Prinzip des Kämpfens, Lebensgesetz im Geistigen wie im Körperlichen, eben im Totalen, findet in beiden stärksten Ausdruck. Es ist daher kein Zufall, wenn der

heutige starke Staat den Trägern des Wehrgedankens und den Trägern unseres kulturellen Lebens höchste Anerkennung zuteil werden läßt. Die Verbindung von Soldatentum und Künstlertum, wie sie sich in einem Leonardo da Vinci, Friedrich dem Großen, Walter Flex u. a. offenbart, findet lebendigsten Ausdruck im Führer und Reichskanzler Adolf Hitler, dessen kraftvolle formvollendete Sprache, dessen soldatische Haltung ein ganzes Volk bezwungen und zu Leistungen befähigt haben, die noch vor wenigen Jahren für unmöglich gehalten wurden.

Mit diesen „Abschweifungen" sollte Grundsätzliches über die Musik der Luftwaffe angedeutet werden. Im Einzelnen darf ich mich kurz fassen, da ich annehme, daß auch in dem Leserkreise der „Deutschen Musikkultur" das, was gerade in letzter Zeit an anderer Stelle hierüber geschrieben wurde, nicht mehr unbekannt ist.

Die Musikkorps der Luftwaffe haben eine Stärke von 28 Musikern, ausgenommen die Stabsmusikkorps bei den Luftkreiskommandos, die eine Stärke von 55 Musikern haben. Die Stabsmusikkorps dienen repräsentativen Zwecken, in musikalischer Hinsicht sollen sie durch vorbildliche Leistungen für die anderen Musikkorps beispielgebend sein. Zunächst sind nur die Stabsmusikkorps und das Musikkorps des Regiments General Göring, das seinem besonderen Zweck entsprechend ebenfalls stärker besetzt ist, mit Saxophonen ausgestattet. Die dienstliche Musik ist mehr oder weniger auf die Wiedergabe von Märschen beschränkt. Ein derart eng gezogener Aufgabenkreis kann weder den Ansprüchen, die die aus allen Volksschichten gebildete Mannschaft und der zivile Hörerkreis stellen, genügen, noch dem Leistungswillen der Musiker selbst gerecht werden. Von amtlicher Seite wird daher auf Steigerung der musikalischen Fähigkeiten besonderer Wert gelegt. Die Mannschaft auf den teilweise recht einsam gelegenen Fliegerhorsten bildet eine aufnahmebereite Zuhörerschaft. Hier wird planmäßig musikalische Pionierarbeit geleistet. Es ist selbstverständlich, daß auch die Zivilbevölkerung mit einbezogen wird. Die Zahl der Konzerte, in denen wertvolle Musik weitesten Volksschichten dargeboten wurde, ist schon jetzt recht erheblich. Daß bei einer Konzertreise von 5 Stabsmusikkorps im Herbst 1936 durch den Gau Hessen-Nassau in 14 Tagen 82 Konzerte gegeben wurden, sei als Beweis für die Breitenwirkung der Militärmusik kurz erwähnt. Die Frage der Erneuerung der Blasmusikliteratur findet stärkste amtliche Beachtung. Diesem Gedanken diente ja auch kürzlich ein Konzert der Luftwaffenmusik in der Berliner Philharmonie. Die Tatsache, daß die Besten unserer schaffenden Musiker nicht für Blasmusik geschrieben haben, ist bekannt. Ob die Blasmusik diese Vernachlässigung verdient, sei hier im einzelnen nicht untersucht. Die Frage ist jedoch allein angesichts des Mißverhältnisses zwischen der vorhandenen kärglichen Blasmusikliteratur (einschl. der teilweise recht fragwürdigen Bearbeitungen) und der nicht zu unterschätzenden Breitenwirkung der Militärmusik entschieden zu verneinen. Dem ersten Versuch des RLM, dem Mangel an guten Originalkompositionen abzuhelfen, werden daher weitere Schritte folgen. Die Entwicklung, die die erwünschte arteigene Blasmusik nehmen wird, wird hauptsächlich von den Kom-

ponisten bestimmt werden. Einige Anregungen seien aber gestattet. Die Besinnung auf die klarlinige Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, die unser heutiges Musikleben kennzeichnet, kann auch der Blasmusik Wegweiser sein. Eine auf alles rauschende Beiwerk verzichtende konzertante Behandlung gegensätzlicher Bläsergruppen, etwa ein „Concerto grosso"-Stil für Blaskammerorchester, wird den Klangeigentümlichkeiten der Blasinstrumente bestens gerecht werden. Wer den einförmigen, überladenen und dickflüssigen Charakter des durchschnittlichen Blasmusik-Repertoires (einschl. eines Großteils der Märsche des letzten halben Jahrhunderts) kennt, wird wissen, wie sehr hier Durchlichtung der Schreibweise notwendig ist. Daß ferner gerade das transzendente Element absoluter Musik jegliche Musikgattung — von der Gebrauchsmusik (Märsche), Unterhaltungsmusik bis zum festlichen Werk — befruchten sollte, ist nur ein persönliches Bekenntnis. Die Hörerschaft erwartet von der Musik Unterhaltung, Anregung, Besinnlichkeit und Erbauung. Diese Ansprüche soll auch die künftige arteigene Blasmusik erfüllen, damit sie nicht ungehört in leerem Raum verhalle.

Ich glaube, hier gibt es für viele Jahrzehnte dankbarste Arbeit. Sie ist nicht durch die zünftigen Militärmusiker allein zu bewältigen, die besten unserer schaffenden Musiker möchten hier ihr Bestes zeigen! Dieser Weg wird zu einer neuen Blüte der deutschen Bläsermusik führen.

DER KOMPONIST:

MUSIK FÜR BLASORCHESTER

VON BORIS BLACHER

In den letzten Jahrhunderten ist Kunstmusik für Blasorchester-Besetzung — im Gegensatze zur Kammerbesetzung — wenig geschrieben worden. Der Grund für diesen Niedergang dürfte kaum in den Witterungseinflüssen unserer nördlichen Gegend zu suchen sein, die das Freiluftmusizieren nur selten gestattet, denn auch in klimatisch günstig gelegenen Ländern wie Italien und Frankreich mit ihren zahlreichen, meist nichtmilitärischen Bläservereinigungen macht sich offenkundiger Mangel an Originalliteratur bemerkbar; dies ist aus der häufigen Verwendung der üblichen „Bearbeitungen" einerseits, aus den verschiedentlich veranstalteten Wettbewerben für originale Blasmusik-Kompositionen andererseits ersichtlich. — In den hervorragenden Klangeigenschaften des Blasorchesters im Freien liegt zugleich die Problematik der Originalkompositionen für diese Besetzung. Der Komponist, der nicht eine Konzert- oder Theatermusik schreibt, wendet sich an eine viel breitere, ganz anders zusammengesetzte Hörerschicht; daraus ergibt sich für den Stil die ganz bestimmte Forderung, daß eine solche Komposition — von Musiken für besondere Zwecke der Feiergestaltung usw. abgesehen — vorwiegend unterhaltenden Charakter aufweisen muß: gemeint sind mit diesem Begriff nicht gleich

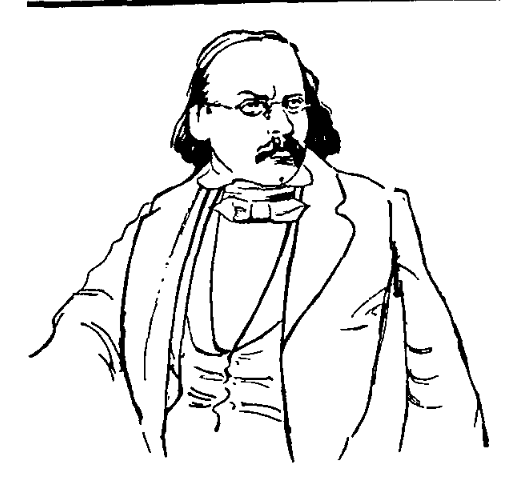
Märsche, Walzer, „Charakterstücke" oder Intermezzi, sondern ich denke hier an Serenaden oder Divertimenti etwa aus der Haydn-Mozart-Zeit.
Aber nicht nur dieser, sagen wir: „affektmäßige" Charakter der Musik wird durch das Spielen im Freien bestimmt, sondern auch rein satztechnische Dinge werden davon berührt, denn die akustischen Verhältnisse, die selbst im Konzertsaal so variabel sind, können hier gar nicht vorher festgelegt werden. Dies verlangt eine Begrenzung der Satzstruktur nach dem Komplizierten hin: allzu kunstvolle Polyphonie kann unter Umständen völlig verwischt werden. Die Einfachheit der Faktur hat außerdem den großen Vorteil, weniger Proben zu benötigen.
Das rhythmische Bild muß, um den echten Blascharakter zu wahren, straff gestaltet sein. Die „Kantabilität" hat in diesem Klangapparat immer einen merkwürdigen Beigeschmack. —
Die vorstehenden Gedanken sollen andeuten, wie anders die Aufgaben und Verhältnisse beim Blasorchester im Vergleiche zum Orchester mit Streicherbesetzung gelagert sind. Ich glaube nicht, daß durch eine Anlehnung an den Stil des Symphonieorchesters die Blasmusik zu eigenen Kunstformen kommen wird. Mit den sattsam bekannten Übertragungen und Bearbeitungen ist nichts geholfen: Klarinetten sind eben kein Ersatz für Violinen, so wenig wie Tenorhörner an die Stelle von Violoncelli treten können.
Die Frage der Instrumentation ist nicht so brennend wie die Probleme der Substanz und des Satzbaues: indem wir diese lösen, können wir hoffen, in einigen Jahren zu einem neuen eigenen Stil für Blasorchester zu gelangen und mit Hilfe dieses Klangkörpers nicht mit dem Symphonieorchester in abwegige Konkurrenz zu treten, sondern als Ergänzung mit neuer und alter Originalmusik unter freiem Himmel zu musizieren. —

Vorkämpfer für deutsche Musikkultur:

MUSIKGESCHICHTE UND MUSIKPOLITIK BEI WILHELM HEINRICH RIEHL (1823-1897)

VON JOSEF MULLER-BLATTAU

Vierzig Jahre nach seinem Tode ist W. H. Riehl und sein Werk dem deutschen Volke neu gewonnen. An entscheidender Zeitenwende hat man in ihm, dem ersten politischen Volkskundler und Sozialpolitiker der alten Zeit, einen der großen Altväter unserer eigenen Ideen und Ziele entdeckt. So wurde denn in einer vorbildlich ausgewählten und eingeleiteten Neuausgabe (v. G. Ipsen, Leipzig 1935, Verlag A. Kröner) sein Hauptwerk „Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik" wieder zugänglich gemacht. Und in der Neuen Deutschen



Biographie „Die großen Deutschen“ (Berlin 1936) hat Friedrich Metz ein klares und knappes Bild vom Leben und Gesamtwerk dieser eigenartigen und vielseitigen Persönlichkeit gegeben. „Sein Werk hat bleibenden Wert, galt es doch dem ewigen Quell unseres Lebens, dem deutschen Volk“.
In der Gesamtheit von Riehls Volkskunde und politischer Volkslehre spielt die Musik eine wichtige Rolle. Das ist ebenso begründet in der geschichtlichen Wirklichkeit des deutschen Volkslebens wie in Riehls Erziehung und Werdegang. — In Biebrich im Rheingau wurde Riehl am 6. Mai 1823 geboren. Dem Großvater mütterlicherseits, J. G. Giesen, einem Pfälzer aus Marnheim, der Schulmeister und später Schloßverwalter in Biebrich war, verdankt er neben einer schlichten Religiosität und der Freude am Wandern die Vertrautheit mit dem Choral und dem einfachen volkstümlichen Lied eines Schulz und Reichardt. Der Vater aber, Schloßverwalter in Biebrich, später in Weilburg, hatte als Tapezierergesell und tüchtiger Violoncellist in Paris einen Blick in das Musikleben der großen Welt getan. So wurde auch zu Hause das klassische Streichquartett gepflegt, eine gute Bibliothek und mancherlei Reisen mit dem Vater eröffneten dem Jungen den Blick in die Kunst- und Kulturgeschichte und schärften seinen geschichtlichen Sinn. Die Schule gab seiner Musikfreude und Musikkenntnis neue Nahrung. Auf dem vortrefflichen Gymnasium zu Weilburg wurde er mit dem ganzen Schatz deutscher Gesangsmusik, dem einfachen Volkslied, der älteren Motette und dem neuen Chorlied vertraut. Im Orchester musizierte er, der früh Violine und Klavier gelernt hatte, am Violapult Händel und Haydn, Gluck und Mozart mit. Auch die ersten musikschriftstellerischen Arbeiten entstehen dort in Weilburg, im letzten Gymnasialjahr 1841 für die Zeitschrift „Didascalia“. Die Themen sind ein erstes Bekenntnis zu den Idealen seines Lebens: neben einem Aufsatz über den Lieblingskomponisten Haydn und „einigen Ideen über das Instrumentalquartett“ steht ein erster Versuch über das politische Volkslied: „Die Macht der Nationalgesänge“.

Der junge Riehl entschied sich dann, wohl unter dem Eindruck der Persönlichkeit des Großvaters, für das Studium der Theologie. Im Sommersemester des gleichen Jahres bezog er die Universität Marburg, hörte freilich mehr geschichtliche und philosophische Vorlesungen als theologische. Mit der Schriftstellerei aber verdiente er den größten Teil seines Lebensunterhalts. Ein zweites Grundthema meldet sich jetzt. Für die „Didascalia“ schreibt er 1841 über „Die deutsche Oper in der ersten

Hälfte des 18. Jahrhunderts". Die klare und fesselnde Schreibweise dieser und anderer Arbeiten ist, wie Riehl selbst bekennt, geschult an Karl Haases „Kirchengeschichte" (1. Auflage 1834). Und noch ein Zweites verdankt er diesem trefflichen Werk. Es lenkte sein wissenschaftliches Denken auf die weite Welt der Geschichte und besonders der Kulturgeschichte. Hier also ließen sich Musik und Kunstgeschichte und auch die ersten Ansätze einer Volkskunde, die Riehl damals aufs stärkste beschäftigten, in den Gesamtkreis seiner Studien sinnvoll einordnen.

Zum Wintersemester 1842/43 siedelte Riehl nach Tübingen über. Frühmorgens weckt ihn oft der Gesang der armen Kurrendeknaben, dessen volkserzieherische Bedeutung er in der „Geistlichen Gassenmusik" seiner Briefe an einen Staatsmann (s. u.) besonders hervorhebt. Von den Universitätslehrern beeindruckt ihn der Ästhetiker Fr. Th. Vischer am tiefsten. An ihm lernte er, „daß man ein Gelehrter sein könne und doch eine Persönlichkeit, ein Mann", und mehr noch „wie die Kunst im Gesamtleben einer Nation wurzelt, wie in der fortlaufenden Entwicklungsgeschichte des Geistes der Menschheit alle Erscheinungsphasen desselben sich gegenseitig bedingen, so daß die ganze große Geschichte des Geistes hervorwächst als ein Organismus". — Immer ferner rückte die Theologie; immer klarer zeigte sich ihm Weg und Ziel einer Tätigkeit als Schriftsteller.

Neue Vertiefung und Ausweitung brachte ein Gießener Semester. Riehl berichtet einmal, daß er dem freundschaftlichen Verkehr mit dem Philosophen Carrière damals ein Entscheidendes verdanke: sich nicht nur im kritischen Verneinen zu gefallen, sondern dort, wo man das Überkommene nicht mehr anerkennen wolle, stets darnach zu streben, Neues hinauszustellen. — In Bonn fiel schließlich die Entscheidung. Es war eine merkwürdige Fügung des Schicksals, daß die nassauische Kirchenbehörde selbst Riehl nach seiner ersten theologischen Prüfung 1843 mit einem Landesstipendium an die Universität Bonn schickte. Hier wandte sich der junge Student vor allem unter dem begeisternden Einfluß der Vorlesungen Ernst Moritz Arndts über vergleichende Völkergeschichte von der Theologie endgültig ab. Er beschloß, sich ganz „dem Studium des deutschen Volkes und seiner Gesittung" zuzuwenden. Damit trat zugleich die Musik als entscheidender Bestandteil des gesamtvölkischen Lebens von neuem in den Mittelpunkt der Gedankenwelt und schriftstellerischen Arbeit Riehls.

Fruchtbare Lehr- und Wanderjahre beginnen nun. Riehl erweist sich in vielen Arbeiten als klarer Schilderer des deutschen Volkslebens und als Kulturpolitiker. Der erste musikalische Aufsatz im „Telegraph für Deutschland" (April 1844) handelt von den Musikzuständen der Gegenwart; ein späterer (1845) in den „Jahrbüchern der Gegenwart" von dem Gegensatz des italienischen und deutschen Prinzips in der Oper. Über „Moderne Kirchenmusik", über „Tanzmusik" schreibt Riehl in den „Musikalischen Charakteristiken" des Morgenblatts vom Mai 1845. Damit stößt er vor in jene Bezirke der Musik, die jenseits der überlieferten Kunstmusik, jenseits der Musiköffentlichkeit von Konzert und Theater liegen. Kurz vorher hatte

er im Frankfurter Konversationsblatt über „eine Gruppe vergessener Instrumentalkomponisten aus der Wiener Tonschule“ berichtet. Diese Skizze ist der erste Keim des späteren Buches „Musikalische Charakterköpfe“.
Im Oktober 1845 trat Riehl in die Schriftleitung der „Frankfurter Oberpostamtszeitung“ ein; Mitte 1847 wechselte er zur amtlichen „Karlsruher Zeitung“ hinüber. In diese Zeit fallen die Anfänge des Hauptwerks, der „Naturgeschichte des deutschen Volkes“. — Am 6. Oktober 1846 hatte sich Riehl zu Eppstein im Taunus mit der Frankfurter Bühnensängerin Berta v. Knoll verheiratet. Fortan blühte, auf dem Wurzelboden einer glücklichen Ehe, die Hausmusik der eigenen Familie, der Riehl sogar eigene Lieder beisteuerte.[1] — In den politischen Entscheidungsjahren 1848—50 finden wir Riehl in Wiesbaden als Abgeordneten und Schriftleiter der Nassauischen Allgemeinen Zeitung. Zugleich war er Mitdirektor des Wiesbadener Hoftheaters, eine Tätigkeit, der er neue Aufschlüsse über Musik und Musikpolitik verdankte. Der große Aufsatz über die moderne Oper („Die Gegenwart“ 1850) ist die reifste Frucht dieser Arbeit.
Aber auch jetzt waren die Lehr- und Wanderjahre noch nicht beendet. Die Mitarbeit an der Cotta'schen „Deutschen Vierteljahrsschrift“, die von großem Einfluß auf das deutsche Geistesleben jener Zeit war, hatte die Verbindung mit dem Verleger Cotta angebahnt. Ihr verdankt Riehl die Anfang 1851 erfolgte Berufung in die Schriftleitung der Augsburger Allgemeinen Zeitung, „des damals führenden Organs für gesamtdeutsche Wissenschafts-, Kultur- und Kunstbelange“ (Metz). Dort entstand in rascher Folge ein gut Teil der bedeutsamen volkskundlichen, kultur- und sozialpolitischen Aufsätze Riehls. Dort wurden 1853 die zwei Bände der „Musikalischen Charakterköpfe“ fertiggestellt. Sie erschienen im gleichen Jahr in Cottas Verlag, dem sie noch heute angehören. Im 4. Heft der „Deutschen Vierteljahrsschrift“ (Ende 1853) aber veröffentlichte Riehl jene wegweisenden „Briefe an einen Staatsmann über unsere musikalische Erziehung“, die das Fazit seiner musikalischen Kulturpolitik ziehen. Diese beiden Werke begründeten seinen Ruf im deutschen Musikschrifttum; sie blieben unverändert wirksam bis auf den heutigen Tag.
Gerade darum ist es reizvoll, ihr allmähliches Werden zu verfolgen und dabei einen Einblick in Riehls Werkstatt zu tun. Wir können auch heute noch von ihm lernen. Bis zur Zusammenfassung in den „Musikalischen Charakterköpfen“ waren genau 100 kleinere und größere Abhandlungen über Musik in den Jahren 1841—53 entstanden.[2] Als Riehl einst damit begann, hatte er sich heilig gelobt, sich im Schreiben stets volle Freiheit zu wahren. „Ich wollte immer nur schreiben, was ich wollte, und mir keine Aufträge, auch nicht die lockendsten, von Dritten geben lassen,

[1] Das aufschlußreiche Vorwort zu der „Hausmusik“ betitelten Sammlung von 1855 ist abgedruckt in der „Singgemeinde“ Jg. 6, Heft 3.
[2] Nach Ausweis der Zusammenstellung, die Frl. Helene de Bary für das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Frankfurt nach B. J. Chr. Schmidts Katalog in den Nass. Annalen (42. Band 1913) gefertigt hat.

nicht einmal vom Geschmack und der Lesesucht des Publikums. Ganz besonders aber wollte ich nur schreiben, was ein Ausfluß des Gesamtplanes meiner Studien war, und was ich später auch für ein Buch benutzen konnte. So sind mir meine journalistischen Arbeiten, gute und schlechte, allezeit das gewesen, was dem Maler sein Skizzenbuch. Sie waren darum fast niemals „tagesgemäß", allein ich kam hierdurch um die gefährlichsten Klippen des Literatentums herum."

Nun war das musikalische Buch da. Trotz der verschiedenen Entstehungszeiten der einzelnen Stücke ist es doch eine Einheit geworden. Drei Themen, so berichtet Riehl selbst im Vorwort der 1. Auflage, machen diese Einheit aus:

> „Zum ersten möchte ich das historische Studium der musikalischen Kunstwerke unserer so unbändig viel musizierenden gebildeten Gesellschaft als das köstlichste Bildungsmoment in der mißbrauchten Tonkunst, den Musikern aber als ihre verfluchte Schuldigkeit auf die Seele binden. — Zum anderen wollte ich Proben liefern, wie die Geschichte der Musik, die so vereinzelt abgehandelt zu werden pflegt, daß man in den meisten Geschichtsbüchern der Tonkunst nichts als Himmel und Musikanten sieht, in ihrem organischen Zusammenhange gefaßt werden müsse mit der übrigen Kunstgeschichte, der Literaturgeschichte und der gesamten Kulturgeschichte. — Zum dritten galt es mir als ein Akt der Pietät und als eine wissenschaftliche Ehrensache, Protest zu erheben gegen den in der Geschichte der Musik so stark eingerissenen Unfug, welcher bloß um die bekannten großen Meister der vergangenen Perioden sich kümmert, die minder glänzenden historischen Charaktere aber, die Männer der Vorarbeit, der Übergangsstufen, die kleineren Meister, durch deren reiche Gruppen unsere Kunstgeschichte erst ihr volles, individuelles Leben gewinnt, beiseite liegen läßt."

Mit einer Ehrenrettung für vergessene Kleinmeister der Wiener Tonschule hatte Riehl 1845 (s. o.) begonnen. Sie wurde zum zweiten Teil des Abschnittes über „Die göttlichen Philister" (Rosetti, Pleyel, Wranitzky, Hoffmeister, Neubauer.) Ein späterer Aufsatz 1849 über Gyrowetz wurde als erster dazu gestellt. Was Riehl hier anregte, ist durch Adolf Sandberger und seine Münchener Schule aufs Schönste erfüllt worden. — Zwei getrennte Aufsätze über Wenzel Müller, den größten „deutschen Bänkelsänger" und E. d'Astorga, den „welschen Kavalier" wurden gegenbildlich zusammengefügt. Gerade aus dem Gegensatz gewinnt Riehl die unmittelbarste Erkenntnis deutscher Eigenart. — Damals hatte er als erster begonnen, geschichtliche Persönlichkeiten und Vorgänge sozialpolitisch zu sehen. So werden nun in den „M. Ch." zwei ältere Gedenkaufsätze für Bach (1850) und Mendelssohn (1847) zusammengestellt. Bach wird geehrt als der stolze Vertreter „jenes echten unverfälschten Bürgertums, wie es, sich selber treu, in die Verderbnis des 18. Jahrhunderts hineinragt und das soziale Gleichgewicht herstellt gegenüber der Entsittlichung der vornehmen Welt, der Verflachung des wissenschaftlichen, der Verzopfung des künstlerischen Lebens." Mendelssohn aber gilt ihm bezeichnend genug nur noch als der Tondichter der „feinen, gebildeten Gesellschaft" des

19. Jahrhunderts. Noch merkwürdiger wuchsen, oft aus weitentlegenen Aufsätzen, andere Gegensatzpaare zusammen: Hasse, den Riehl in seiner geschichtlichen Bedeutung klar erkennt und Faustina, die Gattin und ideale Interpretin seines Stils — und dagegen (als Epilog) der hohle geschichtliche Prunk Meyerbeers und das Gestaltungsgeschick seines längst vergessenen Tenoristen Roger; oder Spontini (1851) und Cherubini (1846), die als Zeitgenossen und Gegenpole erscheinen. Als Kleinmeister eigener Art werden Kreutzer (1849) und Lortzing (1851) schließlich zusammengestellt und mit besonderer Liebe behandelt. Endlich entstand so auch der prächtige Abschnitt über „Die Theoretiker mit Zopf und Schwert" mit seiner der Zeit weit vorauseilenden gerechten Würdigung des streitbaren Mattheson. Der Epilog „Eine Gruppe moderner Historiker" war ursprünglich (1850) als Nachruf auf Kiesewetter entstanden. Und schließlich werden alle diese Epiloge in neuen Auflagen organisch eingearbeitet; die letzten Nahtstellen sind verschwunden.

So wurde der erste Teil der „M. Ch." zur Einheit. Der zweite, der von den „Romantikern der Oper" und den „Klassikern des Klaviers" handelt, trägt sie schon im Plan in sich. Von der unmittelbaren Kenntnis der Werke geht er aus und deren Widerhall in der eigenen Zeit. „Da ich selten von unbekannten Tatsachen reden konnte, so suchte ich die bekannteren um so fleißiger neu zu durchforschen und neu zu begründen, und das Ganze nicht nur zu einem Stück Kunstgeschichte auszuspinnen, sondern auch zu einem Stück Sittengeschichte." — Alles, was später in neuen Auflagen noch hinzukam, ist auch später entstanden. Nur der Gedenkaufsatz über Georg Onslow ist bereits 1853 geschrieben. Und so erlebten die beiden Bände nach und nach sieben Auflagen. Die vierte von 1868 leitet Riehl selbst noch ein. Er leugnet nicht den Abstand der Jugendarbeiten von denen aus reiferen Jahren. Und doch hat er an keiner etwas geändert, keine — was doch so nahe lag — mit neuer Gelehrsamkeit aufgefüttert. „Der Inhalt hätte sich dann allerdings vermehrt, allein es wäre andererseits ein musikalischer Charakterkopf weggeblieben, der in keiner Überschrift genannt ist, nämlich mein eigener."

Eine volksnahe Musikgeschichtswissenschaft dieser Art hat ein Wurzel- und Grundgebiet: das Volkslied. Von allem Anfang waren für Riehl Volkslied und Volksmusik Kernstücke seines Volksstudiums. Doch sei auf den Nachweis der Spuren in den volkskundlichen Arbeiten Riehls hier verzichtet. Denn er hat bereits 1849 (Die Gegenwart 3. Bd.) eine zusammenfassende und für jene „gebildete" Zeit umwälzende Darstellung des „Volksliedes in seinem Einfluß auf die gesamte Entwicklung der neueren Musik" gegeben. — An der Betrachtung von Volkslied und Volksmusik vollzieht sich bei Riehl der entscheidende Übergang von Musikgeschichte und Musikkunde zur Musikpolitik. In dem großen Volksliedaufsatz ist sie angedeutet; Ausgangspunkt und Grundlage der Betrachtung wird sie in jenen trefflichen „Briefen an einen Staatsmann", deren letzte und endgültige Fassung als drittes Buch der „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten" erschien. Im 1. Buch des gleichen Werkes, das heute im Verlage Cotta in 7. Auflage vorliegt, finden

wir auch die beiden wegweisenden Aufsätze über „Das landschaftliche Auge“ und „Das musikalische Ohr“, in denen Riehl uns die Zeitbedingtheit der Natur- und Musikauffassung lehrt. Geschrieben und veröffentlicht waren sie schon 1852 in der Augsb. Allg. Zeitung.

Doch zu den Briefen! Sie schienen so viele wegweisende Gedanken für die Musikpolitik unserer eigenen Zeit zu enthalten, daß Verf. sie im vergangenen Jahre gekürzt und gestrafft unter dem neuen Titel „Musik im Leben des Volkes“ (Bärenreiter-Verlag) herausgab. Als Schlußstück war jener große Volksliedaufsatz des Jahres 1850 hinzugefügt. Der Widerhall zeugte für die unverminderte Zeitgemäßheit der Riehl'schen Gedanken. Die große Einheit der Briefe über Geistliche Gassenmusik, Kirchenmusik und Heeresmusik, jene Bezirke außerhalb der offiziellen Tonkunst, deren volkserzieherische Bedeutung Riehl als erster erkannt hat, bilden in der Urfassung einen einzigen, den ersten Brief. In der zweiten Fassung ließ Riehl den kräftigen politischen Schluß fallen, den ich hier nachtrage:

„Zu weit gegriffen war Ihnen der Satz erschienen, den ich unlängst in meinen „Musikalischen Charakterköpfen“ aufstellte, daß der Staatsmann zwar durchaus nicht den Beruf habe, schlechte Musik polizeilich zu verbieten, daß es aber wohl seine Aufgabe als eines politischen Pädagogen sei, mitzuwirken, daß die Leute bessere Musik zu hören bekommen und die Jugend zu einem ernsteren künstlerischen Urteil herangebildet werde. Die äußere Handhabe zu einer solchen Einwirkung ist der öffentlichen Gewalt in allen den Fällen gegeben, welche ich eben angeführt habe, und in hundert andern dazu. Es ist sogar Amtspflicht eines Ministers, Sorge zu tragen, daß Staatsgelder nicht, wie es häufig geschieht, zur musikalischen Verlüderlichung des Volkes verausgabt werden.

Ich spreche nur Ihre eigene Ansicht aus, zu deren praktischen Verwirklichung Sie Ihre ganze Lebenstätigkeit daran gesetzt haben, die Ansicht, daß der ächte Staatsmann zugleich auch der ächte Volksmann sein müsse, der sich nicht begnügen darf, den äußerlichen Mechanismus der Staatsverwaltung zu leiten, sondern zugleich das ganze Culturleben des Volkes erfassen und zur Lösung der höchsten Aufgaben des Staats heranziehen muß. Zu diesem Culturleben gehört aber in der modernen Welt die Musik in so umfassendem Maße, daß ich mir einen ganz unmusikalischen Staatsmann gar nicht mehr als einen wirklichen Staatsmann vorstellen kann.“ —

Die „Briefe“ als entscheidende Äußerung zur Musikpolitik, die Zusammenfassung der „M. Ch.“ fällt zusammen mit dem Ende der Lehr- und Wanderjahre. 1853 wurde der nun Dreißigjährige als Pressechef des bayrischen Königs und als Honorarprofessor für Staats-, Gesellschafts- und Wirtschaftswissenschaft, für Kultur- und Staatsgeschichte nach München berufen, wo er bis ans Lebensende (1897) blieb. 1859 wurde er ordentl. Professor der Kulturgeschichte und Statistik. 1885 mußte er dazu noch das Amt des Direktors des bayerischen Nationalmuseums und Generalkonservators der Kunstdenkmäler und Altertümer Bayerns über-

nehmen. Die Last der Arbeit entfremdete ihn dennoch nicht den Fragen der Musikgeschichte und Musikpflege des deutschen Volkes. Von 1876 bis 1892 unterrichtete er Geschichte der Musik an der damaligen Kgl. Musikschule in München. Weitreichender aber war die Wirkung der „Freien Vorträge“, die er seit 1871 unter wachsender Anteilnahme des Volkes in den großen deutschen Städten hielt. Die wichtigsten unter ihnen gab er in zwei Sammlungen 1873 und 1885 zum Druck. In der ersten finden wir unter dem Titel „Der Musiker in der Bildergalerie“ ein lehrreiches Zwiegespräch zwischen Maler und Musiker. Dem Maler gibt die Bildergalerie Anlaß, täglich mit vielen großen und kleinen Meistern aller Zeiten Umgang zu pflegen und von ihnen zu lernen. Ganz ebenso müßten gute Ausgaben älterer Musik dem Musiker die Leichtigkeit und Fülle historischer Anschauung schaffen. Das würde die Komponisten vor Eigendünkel und Eitelkeit bewahren; dem Musikfreund aber würden solche Ausgaben eine Menge bester Sing- und Spielmusik zugänglich machen, die er im Konzert nicht zu hören bekommt. — Dieser Vortrag wurde für Rochus v. Liliencron der Anstoß zur Schaffung unserer „Denkmäler deutscher Tonkunst“, deren Gedanken unsere Gegenwart in der großen Ausgabe des „Erbes deutscher Musik“ erneuert und vertieft hat. Und enthält nicht die Aufforderung Riehls, daß Kreise entstehen möchten „zur Aufführung von Werken, welche uns die Musiker nicht spielen“, in dieser heiteren Zuspitzung den ernsten Anstoß zur Bildung der Collegia musica, der Sing- und Spielkreise?
Auch die andern der „Freien Vorträge“, die sich auf Musik beziehen, sind heute noch lesenswert: in der ersten Sammlung jene kleine Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert und die Lobrede auf Glucks Klopstock-Oden, deren einzigartige Bedeutung Riehl damals schon klar erkannte; in der zweiten Sammlung die Plauderei über „Novelle und Sonate“ und die Akademierede über Arcangelo Corelli. Entscheidender noch ist in ihrer echt politischen Haltung die zur gleichen Zeit (1873) geschriebene große Studie über die Oper. Sie wurde unter dem bezeichnenden Titel „Die Kriegsgeschichte der deutschen Oper. Vorstudien zu einem Charakterkopfe der Zukunft“ in die „Musikalischen Charakterköpfe“ (Bd. 2) als Schlußstück aufgenommen.
Riehl skizziert den Kampf um eine nationale deutsche Oper und begründet, warum das Zwittergebilde der Oper niemals ganz volkstümlich werden könne. Der ewige Kampf um diese Gattung, „der früher ein naiver war und vorzugsweise auf dem Boden der künstlerischen Praxis ausgefochten wurde, jetzt aber ein praktisch-theoretischer geworden ist, wird uns mehr und mehr ablenken von der Oper überhaupt“. Aber indem Riehl so an der Zukunft der Oper verzweifelt, gibt er die dramatische Musik dennoch nicht auf. Die Möglichkeit einer volkswirksamen politischen Oper, entwickelt am Gegensatz zum politischen Drama, verneint er zwar rundweg. Aber er weist ahnungsvoll vorschauend auf jene Form, die ihm einzigartige politische Einwirkung auf das Volk für die Zukunft zu versprechen scheint: das Oratorium! Die Entwicklung unserer Gegenwart (ich erinnere nur an die

tiefgehende Wirkung des Händelschen „Festoratoriums“ und an die neuen Fest- und Feiermusiken unserer jungen Generation) gibt ihm darin recht. Das Volkslied aber ist, ganz im Sinne Riehls, wieder als die entscheidende Ausdrucksform unseres völkischen Lebens anerkannt.

Damit blicken wir noch einmal zu jenem Erstlingswerk über „Das Volkslied in seinem Einfluß auf die gesamte Entwicklung der neueren Musik“ (1849) zurück. Alle Themen der „Briefe“ sind in diesem großen Entwurf bereits angeschlagen und in großem musikgeschichtlichem und musikpolitischem Zusammenhang gesehen. Kein Geringerer als Richard Wagner ist damals durch Riehls einsichtige Schilderung der Entartungserscheinungen seiner Zeit entscheidend beeinflußt worden. Riehl selbst war schon 1848 mit Wagners Musik bekannt geworden; in seinem Opernaufsatz von 1850 weist er nachdrücklich auf Wagners Werke hin. Auch später bleibt er in Verbindung mit der neuen Bewegung; schließlich aber wendet er sich in der Wagner-Abhandlung seiner „Kulturgeschichtlichen Charakterköpfe“ (1891) gegen die Ausschließlichkeit, mit der Wagners Anhänger des Meisters Schaffen sehen und feiern. Ist in ihm erst (wie jene Übereifrigen verkündeten) eine wahrhaft nationale Tonkunst uns gewonnen worden? Riehls Gedanken gehen zurück zu jener ersten großen Volksliedabhandlung seines Lebens. „Die Wurzel aller nationalen Musik ruht im Volksliede... Aus dem Volksliede gestalten sich die typisch nationalen Formen der Kunstmusik“. Noch einmal klingt der politische Ton auf. Heute ist „jede Kunstrichtung gut, wenn sie nur neu ist, und das Neue ist am besten, wenn es am kühnsten und rücksichtslosesten mit der Vergangenheit bricht“. Das mag zu Augenblickserfolgen führen; diesen stellt Riehl eindringlich den ewigen Bestand des Volksliedes entgegen. Prophetisch schließt er: „Als unser nationaler Befreier wird in Zukunft der Genius erscheinen, welcher uns in neuem Geiste wieder zum Urquell des deutschen Volksliedes, zu deutscher Gedankentiefe bei voller Reinheit und Klarheit, bei voller Harmonie der Form zurückführt: ganz anders und doch ähnlich, wie wir solche Kunst im Geiste einer vergangenen Zeit bereits besessen haben, und wie sie von dorther Tausende auch heute noch in treuer Liebe festhalten...“ — Diese neue Zeit ist heute angebrochen! —

*

ÜBER DIE ERZIEHUNG VON KAPELLMEISTERN UND ORCHESTERMUSIKERN

VON PETER RAABE

Man kennt ein Orchester nur, wenn man es einmal dirigiert hat, und man kann einen Kapellmeister nur gründlich und richtig beurteilen, wenn man ihn in seinen Proben beobachtet hat. Ich habe bevor ich Leiter der Reichsmusikkammer wurde, ehe ich also dazu kam, mich amtlich mit den Fragen der Musikerziehung zu beschäftigen, in 80 Städten dirigiert, in 50 deutschen und 30 ausländischen. Seitdem ich die Leitung der Kammer übernommen habe, habe ich etwa 40 Orchester geleitet,

große und kleine, berühmte und unbekannte, gute und — weniger gute. Ich habe dabei auch die Arbeit der Kapellmeister kennen gelernt, die ständige Dirigenten der betreffenden Orchester sind, denn wie der Dirigent so das Orchester. Wenigstens in den Fällen, in denen beide seit längerer Zeit mit einander arbeiten.

Um es vorher zu sagen: das Ergebnis meiner Studien ist die Erkenntnis, daß es sehr wenig gute Kapellmeister und sehr wenig gute Orchestermusiker gibt. Überall macht man aber die Erfahrung, daß die Fähigkeiten der Musiker zu recht guten Leistungen ausreichen, wenn man tüchtig mit den Orchestern arbeitet, daß also aus den Orchestern — ohne Personenwechsel — mehr zu machen wäre, wenn sie planmäßig geschult und erzogen würden.

Was von jedem Dirigenten und von jedem Orchester verlangt werden muß, ist eine sogenannte „werktreue" Wiedergabe. Daß das Wort „werktreu" überhaupt gebildet werden konnte, ist schlimm! Was ist eigentlich selbstverständlicher, als daß man bei der Wiedergabe eines Meisterwerkes alle Aufmerksamkeit darauf richtet, es so darzustellen, wie es sein Schöpfer erdacht hat. Aber die Werktreue ist nicht nur dann verletzt, wenn aus Sensationslust oder aus sonst einem Grunde etwas an dem Kunstwerk verändert wurde, sondern wenn die Unfähigkeit und die Nachlässigkeit das nicht sieht und nicht wiedergibt, was doch überall deutlich in den Partituren steht! Man soll sich einmal von 40 Orchestern die Freischützouvertüre vorspielen lassen und dann feststellen, wieviele von den Herren Kapellmeistern überhaupt gemerkt haben, daß der 3. und 4. Takt piano, der 7. und 8. aber pianissimo bezeichnet sind. Und man sollte einmal feststellen, wieviele Geiger das so spielen, also in zwei scharf von einander getrennten Stärkegraden, ohne daß es ihnen noch einmal vorher gesagt werden muß. Man soll einmal darauf achten, wieviele Dirigenten — auch unter den sehr bekannten — das erste Allegro der c-moll-Symphonie von Brahms wirklich nur forte und nicht fortissimo anfangen, wobei es dann unmöglich ist, das vorgeschriebene „più f" zu beachten! Das ist das ABC des Orchesterspieles, und das kennen sehr viele noch nicht einmal: Also muß es gelehrt werden! Und beide müssen es lernen, die Dirigenten sowohl wie die Orchesterspieler. Und am besten werden sie es zusammen lernen, das heißt: wenn Orchesterschulen eingerichtet werden, in denen planmäßig — so wie ich es gleich angeben werde — das Orchesterspiel gelehrt wird, so sollten alle Dirigentenschüler mindestens anderthalb bis zwei Jahre an den Orchesterübungen teilnehmen.

Orchesterspielen ist etwas anderes als Solospielen, aber nicht eigentlich etwas Leichteres. Es gehört dazu vor allem das schnelle und gründliche Erfassen des Notenbildes auf den ersten Blick. Das braucht der Solist nicht unbedingt zu haben. Er übt seine Konzertstücke erst in dem Zeitmaß, in dem er die Schwierigkeiten bewältigen kann, und übt, bis er alles „in den Fingern" hat, in irgend einer gleichmäßigen Tonstärke. Dann kümmert er sich erst um die Vorschriften des Komponisten, um Zeitmaß und Vortragszeichen. Das ist beim Orchesterspiel natürlich

unmöglich. Hier sollte schon von der ersten Probe an auf alles zugleich geachtet werden. Und wenn man mit einem Orchester allerersten Ranges, wie mit den Berliner Philharmonikern, arbeitet, so erfährt man, daß tatsächlich schon beim ersten Durchspielen eines Stückes alle Zeichen beachtet werden. Die Philharmoniker können gar nicht anders als mezzoforte spielen, wenn „mf" dasteht, sie müssen pianissimo spielen, wenn „pp" vorgeschrieben ist. Bei sehr schweren neuen Stücken müssen Einzelheiten auch mit diesen Künstlern geübt werden, das versteht sich ja von selber, aber alles Grundlegende ist beim Studium von vornherein da.

Wie oft muß man den meisten Orchestern die einfachsten Dinge immer wieder sagen, wie oft muß man — auch wenn gar keine technischen Schwierigkeiten vorhanden sind — z. B. immer wieder daran erinnern, daß forte und fortissimo, ja daß pianissimo und mezzoforte verschiedene dynamische Grade sind! Der Grund dafür liegt in der Tatsache, daß die wenigsten Musiker wirklich Orchesterspielen gelernt haben. Hätte ich einen Einfluß auf die Leitung einer Orchesterschule, so würde ich dafür sorgen, daß in ihr Folgendes geschieht:

Der Unterricht müßte sich gliedern in Einzelunterricht, der aber durchaus auf das Orchesterspiel gerichtet ist, und in Orchesterproben, die täglich oder doch fünf mal in der Woche stattfinden, aber nicht über zwei, höchstens zwei und eine halbe Stunde einschließlich einer Pause von 20 Minuten dauern sollten. Denn wenn in solchen Proben gut gearbeitet wird, das heißt, wenn der Lehrer sein Orchester stark interessiert und wenn er von ihm in jeder Sekunde die höchste Aufmerksamkeit verlangt, so würde die Kraft von Schülern und Lehrern nach $2^1/_2$ Stunden doch erschöpft sein.

In dem Einzelunterricht, der allenfalls auch ein Gruppenunterricht mit drei Teilnehmern sein könnte, müßten Übungen gemacht werden, die das in den Orchesterstunden Durchzunehmende oder Durchgenommene vorbereiten oder befestigen.

Immer deutlicher wird es mir, daß wir endlich Material für solchen Unterricht bekommen müssen, also Orchester-Etüden sowohl für den Einzelunterricht als auch für das Zusammenspiel. Man kann auch in der Volksschule keinen Rechenunterricht geben, wenn man kein Rechenbuch hat.

Zu erlernen wäre:

1. Das Festhalten bestimmter Stärkegrade.
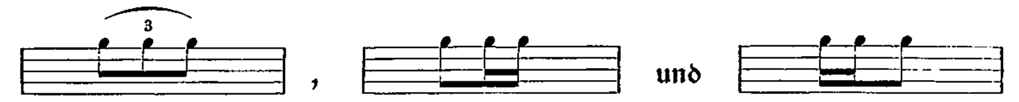
Der Musiker muß es in seine Gewalt bekommen, daß er einen bestimmten Stärkegrad so lange als es von ihm verlangt wird nicht verläßt. Zuerst an einfachen Orchestersätzen, dann an immer schwieriger werdenden muß die Gegenüberstellung von p, pp, mf, f, ff, fff gelehrt werden. Sie müssen dann in immer kürzeren Abständen mit einander wechseln. Aber immer in gleichmäßiger Tonstärke, unter peinlichster Vermeidung irgendwelcher Schattierungen oder Verbindungen. Das ist außerordentlich schwer und außerordentlich wichtig. Es müßte wahrscheinlich monatelang geübt werden, bevor man zu der

2. Gattung der Übungen übergehen könnte.

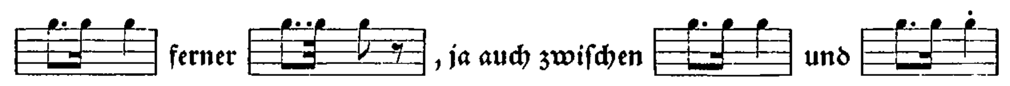
Diese bestünde darin, die Verbindungen zwischen den Stärkegraden in die Gewalt zu bekommen: crescendo und decrescendo, auf kurze Strecken und auf lange Strecken verteilt. Alles immer erst mit leicht zu bewältigender Unterlage, und allmählich — aber bei strengster Wahrung des Hauptzweckes der Übung — in den Figuren verwickelter, im Zeitmaß schneller, im Ganzen also schwerer.

Die 3. Übung würde sich dann auf das Hervorheben einzelner Töne oder Tonfolgen in einer festgehaltenen Tonfarbe beziehen, also Studium der Akzente, des sforzato, des „piano subito" und des „forte subito". Es wird darauf ankommen, zu lernen, wie ein Akzent im pianissimo zu behandeln ist und wie im mezzoforte. Allmählich wird man dann das Gelernte mit einander verbinden. Der Schüler muß in die Lage kommen, seine Fertigkeit auf Meisterwerke anzuwenden, zuerst auf sehr leichte, und allmählich auf schwerere.

Was für die Dynamik geschieht, muß natürlich auch für das Rhythmische geschehen. Ich brauche hier keine Beispiele zu geben, jeder Lehrer wird selbst solche finden. Ich möchte nur darauf hinweisen, daß eine ganz besondere Sorgfalt auf das Studium einander ähnlicher Rhythmen verwendet werden muß, daß der Schüler also mit vollem Bewußtsein unterscheiden lernt zwischen:



Auch die Unterschiede zwischen:



sind den meisten Orchestermusikern durchaus nicht geläufig. Namentlich bei dem letzten Beispiel kann man mit ziemlicher Sicherheit darauf rechnen, daß der Musiker, wenn man ihn nicht besonders darauf aufmerksam macht, gar nicht merken wird, daß das zweite Mal ein Staccatopunkt auf der Viertelnote steht und das erste Mal nicht. Und welch hohe Bedeutung kommt gerade diesem Unterschied in den meisten klassischen Partituren zu!

Ist das Schülerorchester so weit vorgeschritten, daß es die hier aufgestellten Forderungen in genügendem Maße erfüllt, so kann oder muß der Lehrer die Aufmerksamkeit seiner Spieler planmäßig auf die Klangfarbe richten. Er muß lehren, wie sich ein Instrument oder eine Gruppe einzuordnen oder unterzuordnen hat. Er muß überhaupt von Anfang an die Schüler dazu erziehen — auch wieder planmäßig ihr Bewußtsein dafür wecken — daß sie nicht nur spielen, sondern hören, und er muß sie immer wieder darauf aufmerksam machen, wohin sie zu hören haben, z. B. den Begleitenden auf die Melodie, aber auch den Melodieführenden auf die

Begleitung. Vor allem aber muß er den Sinn für die Tonmischung wecken: wird eine Phrase etwa zugleich von den Bratschen und den Klarinetten gespielt, so wird jedesmal zu entscheiden sein, in welchem Maße jede einzelne Stimme gehört werden muß, ob es sich also nur um eine Verstärkung handelt oder um etwas anderes. (Wenn z. B. eine tiefe Flöte mit den Geigen zusammengeht, so hört man sie überhaupt nicht, wenn die Geigen nicht bewußt darauf Rücksicht nehmen, daß die Flöte auch zu hören sein muß.)

Auf einer schon beträchtlich hohen Stufe des Könnens der Orchesterklasse muß dann in vielen Übungen das gelernt werden, was die Orchestermusiker äußerst selten, die Opernsänger eigentlich nie gelernt haben: das Gefühl für den Begriff „poco"! Poco ritardando ist etwas anderes als ritardando. (Ich bitte um Entschuldigung, daß ich lauter selbstverständliche Dinge sage, — ich tue in meinen Schriften eigentlich überhaupt nichts anderes — aber die Erfahrung eines ganzen Lebens hat eben gezeigt, daß auch die selbstverständlichsten Dinge in der Kunst vielen unbekannt sind, oder daß sie oft mit sträflicher Geringschätzung übersehen werden.)

Für den künstlerischen Vortrag kommt alles darauf an, daß man die kleinen Grade beherrscht. Wer nur dick auftragen kann, ist kein Künstler. Der Instrumentalist kann es sich überhaupt nicht leisten; der Sänger wird, auch wenn er nur übertreiben kann, manchmal berühmt. Aber man kann ja auch berühmt werden, ohne Künstler zu sein; wenigstens in der Vokal-„Branche".

Bei den Vorschlägen, die ich hier mache, handelt es sich nur um solche, die die Technik des Orchesterspiels betreffen. Und Technik ist nicht ohne Pedanterie zu erwerben. Lehrer, die den notwendigen Grad von Pedanterie haben, ohne für ihre Schüler langweilig zu werden, sind selten. Sie werden sich aber wohl finden lassen. Freilich müssen sie nicht nur Pedanten sein. Jedes Stück, das mit dem Schülerorchester geübt wird, muß einen Schwierigkeitsgrad haben, daß es nach gewisser Zeit technisch vollendet gespielt werden kann. Dann gilt es eine andere Aufgabe zu lösen: nämlich den Stil des Werkes zum Gegenstande des Studiums zu machen. Ohne überflüssige Gelehrtheit muß den Schülern die Empfindung für das Bezeichnende aller Stilperioden und aller stilistischen Besonderheiten der einzelnen Meister beigebracht werden. Den angehenden Kapellmeistern muß darin natürlich eine umfassendere Kenntnis vermittelt werden als den Orchesterschülern. Sie müssen einen Begriff von dem Klangideal der verschiedenen Zeiten bekommen, müssen die Aufführungspraxis der alten Meister genau kennen lernen, und es muß ihnen reichlich Gelegenheit gegeben werden, selbst zu dirigieren.

Das Wichtigste freilich ist nicht zu lehren, die Gestaltung, denn zu ihr gehört eben die Eigenart der Persönlichkeit, gehört die Begabung und die Kulturfähigkeit, die bei jedem einzelnen verschieden ist. Aber vieles wird auch in dieser Hinsicht ein guter Lehrer durch sein Vorbild und seine Anregung leisten können.

Wer es gut mit den Orchestermusikern meint, der muß sich bemühen, den Stand als solchen zu heben. Und man hebt ihn nicht nur durch die Verbesserung der Tarif-

verträge. Jeder Stand wird durch die Stärkung des von ihm Geleisteten am wirksamsten gehoben.
Und dazu ist es nötig, eine Orchestererziehung einzuführen, die so gründlich ist, daß die „Werktreue“ an der Wiedergabe nicht mehr gerühmt zu werden braucht, weil sie zur Selbstverständlichkeit geworden ist.
Zusammenfassend mag eine systematische Übersicht über den Aufbau einer solchen Orchester- und Dirigentenschulung die Ausführungen beschließen.

Dynamische Übungen.

Nebeneinanderstellen von

I. pp, p, mf, f, ff, fff (ohne cresc.)
 a) bei leicht spielbaren Stellen, b) bei gesteigerter Schwierigkeit.

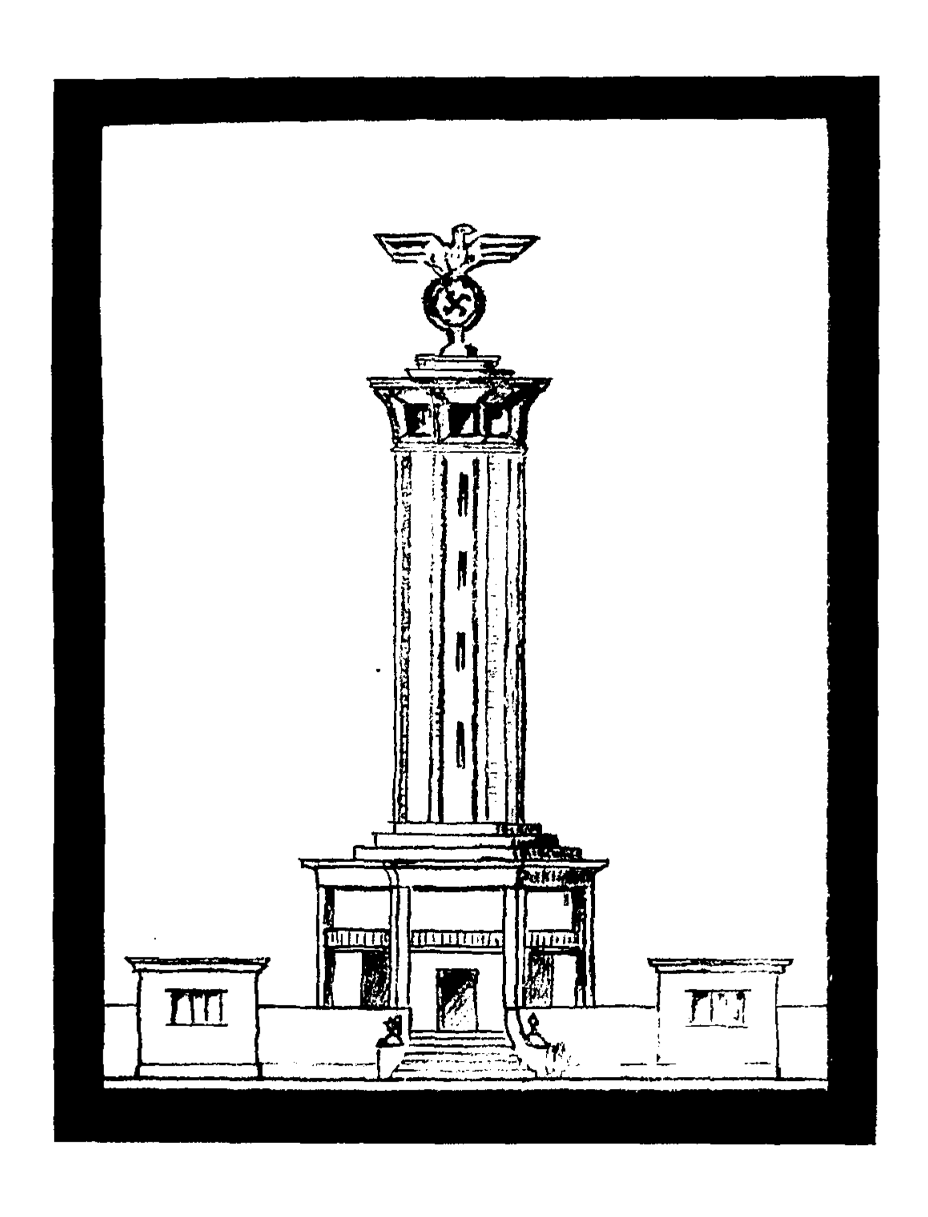
II. Ineinanderübergehen der Grade
 a) pp < p > pp p < mf < ff in allen Abstufungen
 b) Verbunden mit IIa (also crescendo und decrescendo) Stellen, in denen plötzlich kürzere oder längere Stellen in ganz gleichmäßiger Tonstärke (aller Grade) vorkommen.
 c) p subito und f subito (in Verbindung mit allem Vorhergegangenen)

III. Akzente.
 > und sfz. (der > in allen Abstufungen, dem Hauptstärkegrad angemessen, während sfz. immer ein stärkeres Hervorheben des Tones [oder unter Umständen der Tongruppe] bedeutet).

Alle Übungen zunächst in einem festen Zeitmaß.
Dann das Angegebene verbinden mit Tempo-Schwankungen
 a) plötzlichen (Wechsel des Tempos), b) allmählichen (rall. u. accel.)
Die Schwierigkeit der Etüden steigert sich durch die Verbindung der verschiedenen angegebenen Grundformen:
Zunächst im langsamen Tempo und bei leichter Spielart die einzelnen Grundformen abwechseln lassen (oder miteinander verbinden), allmählich (immer noch langsam und leicht zu spielen) das Notenbild durch Anhäufung von p sub., accel., ritard., cresc. usw. verwickelter machen.
Und das dann in der Schwierigkeit steigern durch schnelle Tempi und schwerer zu spielenden Satz.
Für die Streicher Pizzicato-Etüden. Auch abwechselnd pizz. und arco.
Verbindung von verschiedenartigem Vortrag in verschiedenen Instrumenten-Gruppen:
z. B. starr festgehaltene Stärkegrade in den Streichern, dazu Bläserfiguren mit cresc. u. decresc. und umgekehrt.
Besonders wichtig sind hier Übungen, die z. B. in einem Holzbläsersatz eine Stimme deutlich hervortreten lassen, während die anderen sich unterordnen. (Das gleiche auch in allen anderen Instrumenten-Gruppen und -Gruppen-Verbindungen).



Die Reichsmusikkammer und die Hansestadt Lübeck rüsten für das anläßlich der 300-Jahrfeier für Dietrich Buxtehude stattfindende Deutsche Buxtehudefest vom 4. bis 6. Juni 1937. Unser Bild zeigt das 1903 abgebrochene Werkhaus der Marienkirche zu Lübeck, die Wohnung Buxtehudes. (Aus dem soeben erschienenen Buch: Wilhelm Stahl, „Dietrich Buxtehude“. Bärenreiter-Verlag Kassel)



Lautsprecherturm

nach dem Vorschlag von Friedrich Trautwein. / Architektonischer Entwurf: Reg.-Baumeister Paul Walcker †

Der Musiker und die Technik:

Es wird Leser geben, denen der Titel dieses Abschnittes gleichbedeutend ist mit der Aufforderung, ihn zu überschlagen. Denn die Kreise zartbesaiteter Künstler und gegenwartsfremder Nur-Historiker, die sich unter einer „Frequenz“ bestenfalls die Besucherzahl ihres Konzertes oder ihrer Vorlesung vorzustellen vermögen, hegen auf Grund trüber Erfahrungen vielleicht die Befürchtung, in den folgenden Zeilen mit „Hertz“, „Watt“, „Phon“, „Amplituden“, „Formanten“ und anderen ihnen nur schwer oder gar nicht verständlichen Begriffen wieder einmal bis aufs Blut geängstigt zu werden. Mag diese Besorgnis auch sonst mitunter der Berechtigung nicht entbehren; hier ist sie fehl am Platze! Unsere Ausführungen wenden sich in erster Linie an die Musiker und Musikforscher, die sich ohne besondere physikalisch-akustische Kenntnisse mit einer Materie vertraut zu machen wünschen, mit der sie als **Künstler** gegenwärtig und mehr noch künftig in steigendem Maße zwangsläufig in Berührung kommen.

Über den Einbruch der Technik in das Reich der Töne und ihre wachsende Bedeutung — erinnert sei an Schallplatte, Rundfunk, Tonfilm und Elektromusik — erübrigen sich langatmige Erörterungen: die Entwicklung ist bekannt. Sie hat dazu geführt, daß heute der „musikalische“ Ingenieur auf einem Gebiete die Führung übernommen hat, in welchem der Künstler alleiniger Herrscher sein sollte; allein es fehlte — und fehlt noch immer — an Musikern, die die Grundlagen und -fragen der Elektroakustik einigermaßen beherrschen (vgl. auch die Ausführungen von Wilhelm Stauder in diesem Heft S. 1 ff.). Hier heißt es also, eine Verbindung zwischen Kunst und Technik zu finden und in systematischer Erziehungsarbeit das Verständnis der musikalischen Fachkreise zu wecken und zu vertiefen: diesem Ziele wird die DMK mit dem Kapitel „Der Musiker und die Technik“ dienen.

Wir eröffnen die Reihe der Abhandlungen mit einem umfangreicheren Aufsatz über ein Problem, das über die musikalische Fachwelt hinaus auch jeden Laien interessieren wird, der einmal als Mitglied einer Formation an einer Großkundgebung teilgenommen hat. In der Folge wird jeweils ein Kurzbericht über die neuesten Ergebnisse der physikalischen Forschung unterrichten, sofern sie für den Musiker von Belang sind; dazu wird in kleinen Beiträgen als Einführung in die Akustik das Verständnis für die Grundbegriffe gefördert werden. Eine solche Einführung erscheint alles andre eher als überflüssig, solange ein „Handbuch der musikalischen Akustik“, das nicht der Physiker, sondern der Musikforscher für den Musiker einmal zu schreiben haben wird, noch fehlt.

„Der Musiker und die Technik“ wendet sich — es sei nochmals ausdrücklich betont — an den Musiker, dem es um die notwendige Vertiefung seines Wissens nach der technischen Seite hin geht, — mag er als Musikzugführer in der Truppe, als Künstler auf dem Podium, als Erzieher auf dem Katheder oder als Tonmeister bei einer Aufnahme oder Übertragung wirken. Für sie alle gilt in der Tat das Wort des lateinischen Dichters: Nam **tua res agitur**, paries cum proximus ardet: „Um **Deine** Sache geht es nämlich, wenn es beim Nachbarn brennt“. (Horatius Epist. 1, 18, 84.)

JWSch.

DYNAMISCHE PROBLEME DER MUSIK BEI FEIERN UNTER FREIEM HIMMEL

VON FRIEDRICH TRAUTWEIN

Wenn man noch vor wenigen Jahren von Musik unter freiem Himmel sprach, so dachte man an Platzmusik, Militärmusik und Gelegenheitsmusik bei feierlichen Anlässen. Für all diese Fülle genügte die Dynamik eines Blasorchesters. Die neue Zeit hat auch die Musik vor neue Aufgaben gestellt. Die Großkundgebungen des

nationalsozialistischen Deutschlands haben hinsichtlich ihrer Teilnehmerzahl und Ausdehnung des Kundgebungsplatzes einen Umfang angenommen, welcher weit über das hinausgeht, was man sich noch vor wenigen Jahren vorstellen konnte. Eine Musikform für diese Großkundgebungen ist bis heute noch nicht gefunden. Der Mangel an einer dem visuellen Geschehen angemessenen Musik bei Großkundgebungen trat besonders auf dem Reichsparteitag der Ehre hervor, als durch zahlreiche Scheinwerfer über dem Appell der politischen Leiter ein gewaltiger Lichtdom errichtet wurde. Gegenüber diesem gewaltigen Eindruck wirkte die gänzlich unzureichende Musikübertragung aus den Pilzlautsprechern höchst unbefriedigend. Bei den Olympischen Spielen 1936 lag eine Aufgabe vor, die gleichfalls über alle bis dahin bekannten Maßstäbe hinaus ging. Die Lösungen, welche für diese Aufgabe gefunden worden sind, bieten wichtige Anhaltspunkte für eine neu zu gestaltende Musik der nationalsozialistischen Großkundgebungen.

1. Kulturelle Probleme

In der Entwicklung der Musik spielt für die Gestaltung der Musikformen die Dynamik eine entscheidende Rolle. Die Blasmusik ist bis heute deshalb die gegebene Musikform für Veranstaltungen unter freiem Himmel, weil die Blasinstrumente und die zu ihnen gehörigen Schlaginstrumente die größte Lautstärke ergeben, welche durch die Kraft des menschlichen Atems oder Armes erzeugt werden kann. Kammermusik ist die Musikform des kleinen Raumes, sie hat daher ihre Blüte in höfischen Epochen erlebt. Für die Musik in größeren geschlossenen Räumen — Konzertsaal und Oper — hat man die Dynamik durch chorischen Einsatz der Streichinstrumente und Hinzunahme von Blas- und Schlaginstrumenten erhöht. Diese Musikformen sind daher charakteristisch für die Epoche einer bürgerlichen Musikkultur.
Die Kirchenmusik ist ein besonders lehrreiches Beispiel für die Bedeutung der Dynamik. Mehr als tausend Jahre bevor die Romantiker in Oper und Konzert die dynamischen Grenzen ausweiteten, hat die Kirche ein Instrument von gleich weiter Dynamik in den Dienst des Kultes gestellt, die Orgel. Man geht nicht fehl in der Annahme, daß nicht der schleppende Klangcharakter die Orgel zum sakralen Instrument gemacht hat (dieser ist durch die physikalischen Eigenschaften der Pfeifen bedingt), noch viel weniger die Tatsache, daß nur ein Musiker für das Spiel notwendig ist, sondern vielmehr die „übermenschliche" Dynamik. Die Orgel ist das älteste Instrument, das nicht die Kraft des menschlichen Armes oder Atems, sondern eine Naturkraft, die Preßluft, zur Klangerzeugung auswertet. Mit den Glocken endlich hat die Kirche den lautstärksten Schallerzeuger, den Menschenhand gestalten konnte, in den Dienst ihres Kultes gestellt. Die Glocke ist aber darüber hinaus ein Wahrzeichen germanisch-europäischer Kultur geworden. Die Glocken werden bei allen, auch bei nichtkirchlichen festlichen Anlässen geläutet; in einer anderen Hochkultur, in China, wird die Glocke seit Jahrtausenden verwendet.
Fast eben so alt wie die Glocke selbst ist der Wunsch, musikalisch wandelfähige

Instrumente von Glockenlautstärke zu schaffen. Man versuchte, ihn durch die Glockenspiele zu erfüllen. Über Jahrhunderte hinweg wird eine ganze Stadtgemeinde durch ein Glockenspiel an altpreußische Treu' und Redlichkeit gemahnt. Dieser Ruf an alle unterscheidet sich grundsätzlich vom Rundfunk dadurch, daß ihn auch die vernehmen, die ihren Empfänger nicht eingeschaltet haben. Die beträchtlichen mechanischen Schwierigkeiten und die beschränkten Klangeigenschaften der Glocken haben diesen Bestrebungen freilich enge Grenzen gesteckt. Die Elektroakustik aber wäre schon seit mehr als einem Jahrzehnt imstande, diesen alten Menschheitswunsch zu erfüllen, wenn er von berufener Seite geäußert worden wäre. Als die Technik diese Möglichkeiten erkannte, bemächtigte sich ihrer die Reklame und man konnte Geschäftspropaganda aus Flugzeugen hören, welche mit Riesenlautsprechern ausgerüstet waren. Die Wirkung war so stark, daß die freizügige Anwendung dieses Mittels verboten werden mußte. Daß es nicht damals schon für kulturelle Zwecke ausgewertet worden ist, lag an der weltanschaulichen Zerrissenheit jener Zeit. Heute bedarf es vielleicht nur eines Hinweises, um diese Möglichkeiten in Erinnerung zu bringen.

Wir erleben heute eine gewaltige Kulturwende. Die kirchliche, die höfische und die bürgerliche Kultur liegen hinter uns, wir stehen am Beginn einer Kultur der Volksgemeinschaft. Der Führer hat auf der Kulturtagung des Reichsparteitages der Ehre die Aufgabe für diese Entwicklung gestellt: die nationalsozialistische Kunst. Sie erhält ihre Aufgaben von der Staatsautorität, welche auch „über die große Tendenz der Erfüllung wachen wird." Daß diese nationalsozialistische Kunst eine selbständige Kunst sein wird und daß von ihr Auffassungen und Formen einer liberalistischen Epoche ausgeschlossen sein müssen, hat der Führer ausdrücklich betont. Für die Musik bedeutet diese Aufgabenstellung unter anderem die Gestaltung einer neuen Musikform für die nationalsozialistischen Großkundgebungen. Der Herr Reichsminister Dr. Goebbels hat diese Aufgabe bereits verkündet.

Es handelt sich dabei um mehr als eine neue Form der Gebrauchsmusik. Die Großkundgebungsmusik ist geeignet, den Ausgangspunkt für die Neugestaltung der ganzen deutschen Musik zu einer Musik der Volksgemeinschaft zu bilden. Durch das Erleben der Musik werden Freude und Verständnis für die Tonkunst in weiteste Volkskreise getragen werden und so wird die revolutionäre Neugestaltung einer Musik der Volksgemeinschaft schneller und wirksamer die Volksgemeinschaft der Musik und damit auch Verständnis für unsere Musiktradition bringen als der evolutionäre Weg, welcher die Kulturgüter kirchlicher, höfischer und bürgerlicher Epochen durch Maßnahmen sozialer Art an einen größeren Kreis von Volksgenossen heranträgt.

Die Aufgabe führt zunächst zu technischen Problemen. Es erscheint wünschenswert, daß schon in dieser Phase der Musiker mitwirkt und die Entwicklung im Auge behält. Solcher Orientierung sollen unsere Ausführungen dienen.

2. Akustische und technische Probleme

Die Lautstärke der Instrumente und die Größe des Raumes sind entscheidende Faktoren für die Dynamik der Musik, die den Zuhörer erreicht. Ein Forte muß von jedem Hörer als Forte gehört werden. Sinkt das Forte auf ein Mezzoforte, so wird das Pianissimo gar nicht mehr zu hören sein. Der Klangkörper muß demnach so stark dimensioniert sein, daß solche Fälle ausgeschlossen sind. Für das Problem der Großkundgebungsmusik steht man heute vor der Tatsache, daß die althergebrachten Musikinstrumente selbst durch einen Masseneinsatz nicht diejenigen Lautstärken erzeugen können, welche notwendig sind, um an dem Ohr jedes Zuhörers mindestens ein mäßiges Forte ankommen zu lassen. Es ist daher mit den althergebrachten Mitteln weder möglich, bekannte Musikstücke in künstlerisch vertretbarer Form vorzutragen noch neue Kompositionen zu gestalten, welche unserem musikalischen Geschmack gerecht werden können, denn in ersterem Falle muß man den Vortragszeichen Gewalt antun, weil das Orchester sich nur zwischen Mezzoforte und Fortissimo bewegen kann, um wie vom Pianissimo zum Mezzoforte gehört zu werden, und im anderen Falle muß der Komponist auf wirksame dynamische Differenzierung verzichten.

Bei einer Betrachtung der Dynamik in den verschiedenen Musikepochen und Musikformen ist aber auch noch eine weitere Tatsache festzustellen: die dynamischen Steigerungen, die wir von Epoche zu Epoche beobachten, sind nicht allein Anpassungen an die vergrößerten Zuhörerräume, sondern auch Steigerungen der Lautstärke am Ohre des Zuhörers, gewissermaßen der Übergang von ff zu fff, also Wandlungen des musikalischen Geschmacks hinsichtlich der dynamischen Differenzierung. Es ist bekannt, welche Auseinandersetzungen zwischen Komponisten und Musikkritikern in einer solchen Musikwende entstanden sind: Hanslick gegen Richard Wagner und Anton Bruckner. Wenn man aus solchen Betrachtungen auf das heutige Problem der Großkundgebungsmusik schließen will, so kommt man zu der Forderung, daß die Lautstärke am Ohre des Zuhörers nicht nur nicht geringer sein darf als im Konzertsaal, sondern daß darüber hinaus noch eine Steigerung der dynamischen Effekte gefordert werden muß. Eine solche Forderung ergibt sich nicht nur aus der historischen Parallele, sondern noch viel mehr aus dem Gewaltigen, Gigantischen der neuen Zeit, das künstlerisch gestaltet werden soll.

Es ist zwar im Zusammenhang mit der Erörterung dieser Probleme noch darauf hinzuweisen, daß es nicht nur die physikalisch-objektive Lautstärke ist, welche den musikalischen Eindruck hervorruft, sondern, daß noch subjektive Momente hinzukommen. Wenn man ein Blasorchester von über tausend Militärmusikern bei den olympischen Spielen hörte, so hatte ein Zuhörer, bei dem ein Fortissimo nur als ein knappes Mezzoforte ankam doch noch einen gewaltigen Eindruck, weil die subjektive Reflexion für ihn maßgebend war, daß es eine gewaltige Klangmasse sein müsse, welche auf eine so riesige Entfernung noch solche dynamischen Wirkungen

hervorrufe. Die Bedeutung eines solchen subjektiven Momentes wird aber um so geringer werden, je öfter man solche Darbietungen hört, und es wird sich sehr bald die Forderung nach einer objektiv ausreichenden Dynamik geltend machen. Für die künstlerische Gestaltung des Gigantischen kann man auf die Dauer nicht damit auskommen, daß man nur die Phantasie des Zuhörers in Anspruch nimmt, man muß vielmehr tatsächlich auch Gigantisches leisten.

Es ist naheliegend, die erforderliche Lautstärke durch elektrische Verstärkung hervorzubringen. Wie die erwähnte Erfahrung mit einem Massen-Blasorchester beweist, reichte selbst ein so gewaltiger Einsatz ohne Verstärkung nicht einmal für die Verhältnisse des Olympiastadions aus. Die nationalsozialistischen Großkundgebungsplätze — Parteitagsgelände, Bückeberg, Maifeld — sind aber noch viel größer. Auf diesen Plätzen kann auch der stärkste Masseneinsatz von Blasinstrumenten nicht annähernd zu einer ausreichenden Hörbarkeit führen. Die Grenze des Masseneinsatzes ist durch die räumliche Ausdehnung des Klangkörpers und die Laufzeit des Schalles gezogen.

Die Technik ist zur Lösung des Problems der Lautverteilung über einen großen Platz zwei Wege gegangen. Der erste, naheliegende, natürliche und grundsätzlich richtige, aber schwierigere und kostspieligere ist der, einen oder höchstens einige Lautsprecher möglichst in der Nähe des Klangkörpers aufzustellen, sodaß bei dem Zuhörer die Illusion hervorgerufen wird, als ob der verstärkte Schall von dem Klangkörper selbst komme. In den Anfängen der Verstärkertechnik sind Versuche in dieser Richtung unternommen worden, die aber damals nicht befriedigt haben. Am meisten störte die Überlautstärke in der Nahzone. Man erinnert sich noch der Riesenlautsprecher, welche z. B. auf den Ausstellungsgebäuden der Leipziger Messe oder auf dem Funkturm in Berlin aufgestellt waren und des wenig erfreulichen Eindrucks, welchen die Musik aus diesen Schallgebilden auf die meist unfreiwilligen Zuhörer gemacht hat. Wenn das gesprochene Wort mit überlebensgroßer Lautstärke wiedergegeben wird, so wird es auch dann unverständlich, wenn die Verstärkung völlig verzerrungsfrei vorgenommen worden ist, d. h. wenn alle Töne gleichmäßig nach demselben Proportionalitätsmaßstab verstärkt worden sind. Diese Tatsache kennt jeder, der seinen Rundfunkempfänger einmal auf zu große Lautstärke eingestellt hat. Sie ist dadurch zu erklären, daß bei übergroßen Lautstärken das Ohr die tiefen Töne lauter hört als die hohen, sodaß die Sprache in einer Weise deformiert erscheint, die oft mehr an das Brüllen eines Tieres als an menschliche Laute erinnert. Was für die Sprache gilt, trifft aber in ganz ähnlicher Weise auch für die Musikinstrumente zu, am meisten für die Streichinstrumente. Der Geigenton verliert gänzlich seinen Charakter und zwar nach der unangenehmen Seite hin, wenn man ihn etwa auf die Größe des Posaunentons verstärkt. Der Blechbläserklang dagegen verträgt viel eher eine Verstärkung über das Original hinaus, offenbar deshalb, weil man eine bis an die Schmerzgrenze gehende Lautstärke in nächster Nähe von Blasinstrumenten kennt, daher als natürlich empfindet, wäh-

rend dies bei einem Streichinstrument nicht der Fall ist. Man kann aus dieser Überlegung folgern, daß der Bläsercharakter für die Musik im Freien allgemein richtig ist, auch wenn man mit Hilfe von Verstärkern die dynamischen Grenzen der Blasmusik überschreitet. Die unangenehme Nahzone ist um so störender, als gerade die Plätze in der Nähe des Orchesters zumeist die bevorzugten sind. Hinsichtlich der weiter entfernten Plätze sehen die Verhältnisse nicht viel günstiger aus. Die Stärke des Schalles nimmt im Freien etwa mit dem Quadrate der Entfernung ab. Dieser starke Lautstärkeabfall mit der Entfernung hat zur Folge, daß sich an die unangenehme Nahzone nur eine verhältnismäßig schmale Zone guter Hörbarkeit anschließt, der dann der große Bereich unzulänglicher Lautstärke folgt. Der starke Lautstärkeabfall hat für die Musik unter freiem Himmel den weiteren Nachteil, daß die Töne einen stumpfen, isolierten Charakter bekommen. Im geschlossenen Raum ergeben die Reflexe an den Wänden einen von dem Nachhall „getragenen" Ton und eine an allen Plätzen nahezu gleiche Lautstärke.[1] In den Anfängen der Verstärkertechnik für große Plätze handelte es sich weniger um die Aufgabe, Musik zu übertragen, sondern vorwiegend darum, das gesprochene Wort an allen Stellen eines Platzes möglichst verständlich wiederzugeben. Es erschien damals als eine große technische Leistung, daß man von der zentralisierten Schallquelle zu dem anderen Prinzip überging, der Dezentralisation durch zahlreiche Lautsprecher von relativ geringer Einzelleistung, die man gleichmäßig über den Platz verteilt. Durch diese Anordnung, welche noch heute allgemein üblich ist, wird eine hervorragende Verständlichkeit des gesprochenen Wortes über Plätze von beliebiger Größe erzielt, indem man etwa auf je 3000 bis 5000 qm einen Lautsprecher einsetzt. Die Verständlichkeit solcher Anlagen pflegt der Techniker nach einer statistischen Methode zu bestimmen, indem er die Anzahl der Fehler feststellt, welche von mehreren Zuhörern beim Nachschreiben eines vorgelesenen Textes gemacht werden. Dabei hat es sich herausgestellt, daß die Verständlichkeit der dezentralisierten Anlage besser war, als die der zentralisierten. Dieser Vorteil fiel besonders stark bei ungünstiger Witterung (Schallabdrängung durch Wind und Windgeräusch) ins Gewicht.

Die Lautsprecher haben zumeist die Form von Pilzen, die eine kleine Schallstrahlfläche besitzen, sodaß die tiefen Frequenzen gegenüber den hohen vernachlässigt werden. So brauchbar auch die technische Qualität der Sprachübertragung bei dem Pilzlautsprechersystem ist, so ungeeignet ist dieses für die Wiedergabe von Musik. Die für die Sprache günstige, aber musikalisch sehr störende Benachteiligung der tiefen Freqenzen kann man deshalb nicht durch Vergrößerung des Schallschirms beseitigen, weil durch Gebilde von solcher Größe die Sicht behindert würde. Das Pilzlautsprechersystem hat aber noch sehr viel schwerwiegendere Nachteile: es ist an ein ganz bestimmtes mittleres Lautstärkeniveau gebunden. Es ist nicht einmal den Laut-

[1] Das Nachhallproblem bei der Musik unter freiem Himmel soll in einem späteren Aufsatz behandelt werden.

unterschieden gewachsen, welche durch das Pathos des Redners entstehen. In der Verstärkerzentrale sitzt ein Tonmeister, der mit seinem Drehknopf die Lautstärkeunterschiede einebnet. Wenn es schon für die Übertragung der Rede wenig vorteilhaft ist, die natürlichen Lautstärkedifferenzierungen zu beschränken, so ist eine solche Gleichmäßigkeit für die Musik gänzlich unerträglich. Die dynamische Einschränkung ist bei dem Pilzlautsprechersystem deshalb notwendig, weil bei einer Erhöhung der Lautstärke über einen bestimmten Sollwert an einem Punkte außer dem nächsten auch noch die entfernteren Lautsprecher hörbar werden und zu störendem Echo führen, während durch die Verringerung unter den Sollwert die Verständlichkeit leidet. Der Sollwert entspricht an sich bereits einer geringen, aber für die Sprache gerade ausreichenden Lautstärke. Schließlich ist gegen das Pilzlautsprechersystem noch einzuwenden, daß es unnatürlich und „unästhetisch" ist, d. h. die sinnliche Wahrnehmung steht im Widerspruch zu dem tatsächlichen Geschehen, weil Hörrichtung und Blickrichtung verschieden sind. Die Technik dürfte einen derartigen Verstoß gegen ästhetische Gesetze um so weniger begehen, als die Möglichkeit besteht, ihn zu vermeiden. Wie in vielen anderen Fällen liegt der „Fluch der Technik" darin, daß sie sich einem wirtschaftlichen Diktat unterordnen muß, wenn sie das Unvollkommene liefern muß, weil es weniger Geld kostet.

3. Die musikalischen Erfahrungen der Olympischen Spiele

Bei den musikalischen Veranstaltungen der olympischen Spiele wurden in richtiger Kenntnis dieser Grundsätze die Pilzlautsprecher für die Musikübertragung nur in beschränktem Umfange verwendet und zwar vorwiegend für Zwecke, bei denen es weniger auf die Musik als auf die musikalische Begleitung ankam. Es sei nebenbei erwähnt, daß das Pilzlautsprechersystem für die Begleitung von turnerischen Vorführungen noch den besonderen Vorteil ergab, daß es den Einfluß der Schallaufzeit unterdrückt. Da jeder Turner den Ton aus dem ihm benachbarten Pilz im gleichen Augenblick hört, werden den Bewegungen im ganzen Sportfelde exakt und zu gleicher Zeit ausgeführt, während bei zentralisierter Schallquelle die vorderen Reihen die Bewegungen früher ausführen würden als die weiter entfernten. Werner Egk ist es gelungen, die Komposition seiner Olympischen Festmusik so den Eigentümlichkeiten des Pilzlautsprechersystems anzupassen, daß eine hervorragende künstlerische Wirkung erzielt werden konnte.
Ähnlich hat auch Karl Orff seine Musik für die Kinderreigen diesen Verhältnissen sehr geschickt angepaßt. Werner Egk hat sich aber dem Verfasser gegenüber dahin geäußert, daß er eine Musik auf elektrischen Instrumenten mit zentralisierter Schallquelle großer Dynamik für die gegebene Musikform zu den Feiern unter freiem Himmel halte und daß er bedaure, über diese technischen Möglichkeiten nicht früher unterrichtet gewesen zu sein.[2]

[2] Bei einer neuerlichen Aussprache sagte Werner Egk: „Der Komponist muß mit diesen technischen Einrichtungen als stabilem Faktor rechnen können."

Für die Verstärkung des Schlußchores der 9. Sinfonie, der Olympischen Hymne und des Halleluja im Olympiastadion wurde das Prinzip der zentralisierten Lautsprecher angewendet, das sich grundsätzlich als richtig erwiesen hat. Die zu Tage gekommenen Fehler waren angesichts des Mangels an Erfahrungen unvermeidbar. Ein bzw. einige Großlautsprecher waren unmittelbar vor dem Orchester in einem großen Holzgehäuse untergebracht und über Chor und Orchester waren mehrere Mikrophone verteilt. Für einen Teil der olympischen Kampfbahn lagen so günstige Verhältnisse vor, wie kaum für irgendein Kundgebungsgelände: zwischen der Schallquelle und den gegenüberliegenden Sitzplätzen, welche in diesem Falle die bevorzugten sind, liegt eine große Freifläche, sodaß die Wirkung der Nahzone außer Betracht fällt. Die Tiefe der Zuhörerfläche hinter der Freifläche ist im Verhältnis zum Schallweg gering, sodaß auch der quadratische Lautstärkeabfall nicht allzu störend ins Gewicht fällt. Gänzlich unzureichend war jedoch die Hörbarkeit der Musik auf den seitlich gelegenen Plätzen, nicht nur wegen der größeren Entfernung, sondern weil die Lautsprecher in einem ziemlich schmalen Strahlkegel nur auf die gegenüber liegenden Plätze gerichtet waren, — an sich eine technische Notwendigkeit — sodaß also nur in unmittelbarer Nähe der Musiktribüne der unverstärkte Ton und in der Umgebung der Führerloge der verstärkte Ton zu hören war. Man hätte mehrere Lautsprechergehäuse mit verschiedener Strahlrichtung einsetzen müssen. Leider war die Verstärkerleistung mit 150 Watt zu knapp bemessen, sodaß überhaupt kein Zuhörer die volle, dem Konzertsaal entsprechende Lautstärke erhielt. Etwa in dem Drittel zu beiden Seiten der Führerloge war das Forte auf ein knappes Mezzoforte reduziert, etwa in einem zweiten Drittel hörte man die Fortestellen noch gerade durch, auf dem Rest der Plätze war überhaupt nichts zu hören. In den wenigen Reihen, in welchen Chor und Orchester unverstärkt zu hören waren, war der Eindruck deshalb unbrauchbar, weil man nur die eine oder die andere Seite des Klangkörpers hören konnte. Daß diese Schwächen nicht übel vermerkt wurden, mag auf die überwältigenden Eindrücke der übrigen Darbietungen zurückzuführen sein. Für eine rein musikalische Aufführung auf einer Freifläche solchen Ausmaßes müßten jedoch elektroakustische Vorbereitungen von erheblich größerem Umfange getroffen werden. Wesentlich günstiger ist die Akustik der Dietrich-Eckart-Bühne. Ihre Abmessungen sind nur wenig größer als die des klassischen Amphitheaters. Die rückseitigen und seitlichen Wände der Bühne reflektieren den Schall nach dem Zuhörerraum. Der Schall kann gewissermaßen aus dem Talkessel nicht heraus. Akustisch liegt sozusagen ein zu ²/₃ geschlossener Raum vor. Schon als die Bühne noch im Bau war, im Herbst 1935, wurde bei einer Veranstaltung vor Behördenvertretern durch den Verfasser festgestellt, daß die Worte eines Schauspielers ohne Verstärkung auf allen Zuhörerplätzen gut verständlich sind, wenn dieser sich so anstrengt, daß er einen längeren Vortrag gerade durchhalten kann. Eine Bläserkapelle von 40 Mann erwies sich als ausreichend, um auf allen Plätzen befriedigend gehört zu werden. Die vorzügliche Hörbarkeit relativ geringer Lautstärken ist ein hervorragendes Merk-

mal der Dietrich-Eckart-Bühne. Andererseits ist aber auch das Fassungsvermögen für sehr große Lautstärken erstaunlich groß. Bei der genannten Veranstaltung wurde ein Konzert von Genzmer für Trautonium und Blasorchester uraufgeführt (Solist Oskar Sala, Bläserkapelle der Wehrmacht unter Leitung von Heeresmusikinspizient Berdien). Dabei wurde für das Trautonium eine Verstärkerleistung von 600 Watt aufgewendet, also für den kleinen, akustisch günstigen Raum das Vierfache wie für das Olympiastadion. Man konnte die gesamte Leistung voll aussteuern, ohne daß eine irgendwie unangenehme Überlautstärke entstanden wäre. Man hatte sogar den Eindruck, daß noch höhere Lautstärken vertretbar gewesen wären, um eine gigantische Tonfülle zu erhalten. Es scheint also, daß auf einer solchen Freilichtbühne die dynamischen Grenzen weiter auseinander gelegt werden können als im Konzertsaal. Es wäre sehr interessant, diese Vermutung durch exakte Messungen zu bestätigen, wozu sich bis jetzt keine Gelegenheit mehr geboten hat. Auch die Wirkung eines für diese Veranstaltung komponierten Versuchsstückes von Genzmer für 4 elektrische Instrumente mit je 150 Watt Lautsprecherleistung war ausgezeichnet. Es wurde dann noch der Versuch gemacht, Streichquartette von Mozart auf diesen Instrumenten zu spielen. Dieser Versuch glückte über alle Erwartung gut, was man sich nach dem eingangs Dargelegten zwanglos dadurch erklären kann, daß an dem Ohr des Zuhörers etwa die gleiche Lautstärke ankam, die er vom Konzert- bezw. Kammermusikraum her gewöhnt ist. Man konnte demnach schon damals die Prognose stellen, daß sich die Dietrich-Eckart-Bühne und ohne Zweifel alle Freilichtbühnen dieser Art für musikalische Aufführungen hervorragend eignen müssen, sofern die dynamischen Erfordernisse erfüllt werden.

Diese Erwartungen wurden während der Olympischen Spiele voll und ganz bestätigt. Man behauptet nicht zu viel, wenn man die Heraklesaufführung als den Glanzpunkt der musikalischen Darbietungen bezeichnet und innerhalb dieser Aufführung den zur Eröffnung von zwei Blechbläserchören zu je 35 bis 40 Mann gespielten Chor von Giovanni Gabrieli in der Bearbeitung von Fritz Stein. Die notwendige Dynamik wurde unter bewußtem Verzicht auf Verstärker durch Masseneinsatz von Musikern und Sängern erreicht: 250 Musiker, 1200 Sängerinnen und Sänger. Nur die Stimmen der Darsteller werden auf der Dietrich-Eckart-Bühne durch eine fest eingebaute Anlage verstärkt, die so eingerichtet ist, daß für den Zuhörer die Illusion besteht, als ob der verstärkte Schall vom Munde des Darstellers käme. Das Continuo bestand aus einem elektrifizierten Cembalo und einem Trautonium zur Baßverstärkung. Diese beiden elektrischen Musikinstrumente waren an 8 Lautsprecher angeschlossen, deren Verteilung über Orchester und Chor so gewählt war, daß sie den über eine große Fläche verteilten Klangkörper zusammenhielten. Die Entfernungen innerhalb dieses Klangkörpers waren so groß, daß sich die Schall-Laufzeiten ohne diese Maßnahmen störend bemerkbar gemacht hätten.

Bei den anderen musikalischen Aufführungen auf der Dietrich-Eckart-Bühne — olympisches Konzert, Bachfeier — wurden auch für Orchester und Chor Verstärker

eingesetzt; die Lautsprecher waren möglichst nahe dem Klangkörper aufgestellt. Bei der Bachfeier war der Einsatz eines kleines Chors schon durch die Schwierigkeit der aufgeführten Werke geboten. Bei solchen Aufgaben ist die Verstärkung nicht zu umgehen. Bei dem olympischen Konzert aber hätte nach Ansicht des Verfassers die Verstärkung vermieden werden können, da auf der Dietrich-Eckart-Bühne die erforderliche Dynamik auch durch starke Besetzung erzielt werden kann. Man muß stets bedenken, daß die Verstärkung unvermeidbare Klangentstellungen bringt, man soll sie daher tunlichst vermeiden.

4. Die Dimensionierung von Lautsprecheranlagen für die Großkundgebungsmusik

Man kann also feststellen, daß die zentralisierte Lautsprecheraufstellung in möglichster Nähe des Klangkörpers durchführbar ist und sich bewährt hat. Für die Großkundgebungsmusik wird diese Art der Verstärkung allein in Betracht kommen. Die überlautstarke Nahzone muß, sofern nicht außergewöhnliche Verhältnisse wie im Olympiastadion vorliegen, dadurch unschädlich gemacht werden, daß man die Lautsprecher auf einem Turme aufstellt. Es ist dies das seit Jahrtausenden für Glocken bekannte Mittel, große Schallreichweiten zu erzielen und eine überlautstarke Nahzone unschädlich zu machen. In der Abbildung ist angedeutet, wie ein solcher Lautsprecherturm für ein Großkundgebungsgelände architektonisch gestaltet werden könnte. Die Höhe des Turmes richtet sich nach der Größe des Geländes. Je größer das Gelände, desto größer muß die Lautsprecherleistung bemessen werden und desto höher muß der Turm sein, um die Nahzone unschädlich zu machen. Für eine größte Platzentfernung von 600 m dürfte eine Turmhöhe von etwa 40 m notwendig sein, die Lautsprecherleistung müßte schätzungsweise mindestens 2000 Watt betragen, um dynamische Wirkungen erzielen zu können. Auch zur Klärung des Dimensionierungsproblems für Turm und Lautsprecherleistung sind vom Verfasser Versuche durchgeführt worden und zwar bereits im Sommer 1935 auf dem Versuchsfeld der Fa. Telefunken bei Groß-Ziethen. Als Ergebnis kann man feststellen, daß die Technik heute in der Lage ist, Lautsprecheranlagen von jeder geforderten Größe ohne weitere Zwischenversuche zu erstellen. Es standen bei den Versuchen im Sommer 1935 Türme von 12 m Höhe zur Verfügung und eine Lautsprecherleistung von 300 Watt. Das Ergebnis der Versuche war, daß unter diesen Verhältnissen die unangenehme Nahzone nicht ganz beseitigt werden konnte, daß also ein höherer Turm notwendig ist und daß bei normaler Witterung eine Reichweite auf 600 m erzielt wird. Die Grenze der befriedigenden dynamischen Wirkung lag aber viel niedriger, etwa bei 200 m. Man kann eine obere Grenze für die Lautsprecherleistung deshalb nicht angeben, weil diese vermutlich sehr hoch läge, wenn man etwa fordern wollte, daß auch bei Gegenwind in einer Entfernung von 600 m noch ein Fortissimo zu hören sein soll. Man kann sagen, daß die Lautsprecherleistung nur durch wirtschaftliche Faktoren bestimmt sein wird, denn technisch liegt

die obere Grenze so hoch, daß man vorerst kaum damit rechnen kann, daß die erforderlichen beträchtlichen Kosten für eine voll dimensionierte Anlage aufgewendet werden. Auch hier wird sich wie bei allen Neuerungen Anerkennungsbedürfnis und Beschaffungswille erst allmählich entwickeln. In der gegenwärtigen Phase handelt es sich zunächst darum, daß einmal eine Großverstärkeranlage realisiert wird, deren Leistung und Turmhöhe mindestens so hoch ist, daß die Richtigkeit der vorgeschlagenen Lösung erwiesen und eine künstlerische Wirkung erzielt werden kann.
Die Bedenken, welche die Techniker in den Anfängen der Verstärkerentwicklung gegen die Zentralisierung der Schalleistung geltend gemacht haben, können heute nicht mehr aufrecht erhalten werden. Sie waren schon damals mehr wirtschaftlicher als rein technischer Art. Eine zentralisierte Anlage ist wesentlich teurer als eine vergleichbare Pilzlautsprecheranlage und erfordert durch die Notwendigkeit des Turmes ein Eingehen auf organisatorische, architektonische und allgemein künstlerische Probleme, das man damals glaubte vermeiden zu sollen. Es mag vorerst offen gelassen werden, ob für die Übertragung von Reden das Pilzlautsprechersystem ganz oder hilfsweise beibehalten wird, für die Musikübertragung ist es jedenfalls unbrauchbar.
Zugunsten der Zentralisierung spricht noch ein technisches Moment, welches in den Anfängen der Verstärkerentwicklung wohl nicht gebührend berücksichtigt worden ist, weil man das ganze Problem aufgab: die Richtfähigkeit der Lautsprecherstrahlung. Auch die Wirkungsweise der Glocken ist durch die gerichtete Strahlung des Glockenschalls zu erklären. Der Glockenschall breitet sich überwiegend nur in horizontaler Richtung aus, während die Glocke in vertikaler Richtung fast keine Schalleistung abstrahlt. So erklärt es sich, daß am Fuße des Glockenturm keine unangenehm starke Lautstärke herrscht und daß das Kirchendach genügt, um innerhalb der Kirche die Glocken fast unhörbar zu machen. Lautsprecher kann man noch viel stärker richten als Glocken. Man kann also dadurch, daß man eine größere Anzahl gerichteter Lautsprecher einsetzt, die Verteilung so treffen, daß alle Punkte des Platzes gleichmäßig bestrahlt werden. Auch dem Einfluß des Windes kann man dadurch entgegenarbeiten, daß man die Verstärkerleistung derart auf windrosenartige Lautsprecher verteilt, daß gegen den Wind eine größere Leistung gestrahlt wird als mit dem Wind. Man geht nicht fehl, wenn man eine solche Richtlautsprecheranlage mit einer Scheinwerferanlage vergleicht, und man hat auch einen ungefähren Maßstab für den Mehrbedarf an Leistung und Kosten, wenn man das Pilzlautsprechersystem mit einem System von zahlreichen kleinen Kandelabern und die Richtlautsprecheranlage mit einem Leuchtturm vergleicht, von dem aus ein Platz in seiner ganzen Ausdehnung gleichmäßig erhellt werden soll. —
Wenn einmal eine Großlautsprecheranlage nach unseren Vorschlägen vorhanden sein wird, ist es leicht möglich, an den Eingang der Anlage entweder ein Mikrophon anzuschließen und jede beliebige Musik zu verstärken oder ein Orchester aus elektrischen Musikinstrumenten, eine elektrische Orgel bezw. Übertragung von

Orgelmusik aus einer Kirche oder Tonhalle, eine Rundfunksendung, Schallplatte, einen Tonfilm oder irgendeine andere Übertragung anzuschließen. Prognosen darüber, welche Instrumente sich gut oder besser eignen werden, sind heute ebenso verfrüht und zwecklos wie die Frage des Musikstils, ob sich die neue Kunstform der Großkundgebungsmusik mehr an den Stil der Militärmusik anschließen wird oder ob sie etwa mit der Klangwelt der Orgel den kirchlich-sakralen Stil übernehmen wird. Alle diese Fragen werden dereinst sehr schnell geklärt und entschieden werden. Für die Mikrophonübertragung kommt der Richtwirkung der Lautsprecher noch eine besondere Bedeutung zu. Um das bekannte Rückkopplungsheulen zu vermeiden, darf das Mikrophon nicht im Schallfelde des Lautsprechers stehen. Man kann durch richtige Bemessung der Richtcharakteristik der Lautsprecher erreichen, daß am Fuße des Turmes nur ein ganz verschwindender Teil des Schalles ankommt, so wie es am Fuße eines Leuchtturms völlig dunkel sein kann. Man kann deshalb den Klangkörper unmittelbar am Fuße des Turmes oder im Turme selbst aufstellen. In dem Entwurf ist angenommen, daß die Lautsprecher sich in etwa 40 m Höhe befinden und auf etwa 8 m Höhe über dem Boden eine nach allen Seiten freie Tribüne angeordnet ist. Die Überdachung dieser Tribüne wird genügen, um auch den letzten Rest von Lautsprecherstrahlung abzuhalten. Vielleicht wird man die Tribüne mit Rücksicht auf die Sicht noch etwas höher legen als in unserem Entwurf angenommen ist, der einen Weg zur architektonischen Lösung des Problems aufzeigen soll: möge der theoretischen Erörterung recht bald die praktische Ausführung folgen. —

Wir erinnern an:

CARL STUMPF

VON MARIUS SCHNEIDER

An Nekrologen für den heimgegangenen Altmeister der vergleichenden Musikwissenschaft und Betrachtungen über sein wissenschaftliches Lebenswerk hat es in Fach- und Tageszeitungen nicht gefehlt, doch vermißten wir bisher eine gerechte Würdigung Stumpfs als Lehrer und Mensch. Diese Lücke in dem Gesamtbild der Persönlichkeit des Gelehrten wird nun durch die lebendigen Ausführungen eines seiner Schüler geschlossen, der als Nachfolger Stumpfs die Schätze des Phonogramm-Archivs am Berliner Museum für Völkerkunde im Geiste des Begründers betreut.

Die Schriftleitung.

Heil sei unserm Va - ter Stumpf!

Wer in der Zeit studiert hat, in der an der Berliner Universität vergleichende Musikwissenschaft doziert wurde, der wird sofort den Anfang jenes oft zitierten, siamesischen Orchesterstückes erkennen, mit dem Carl Stumpf den Grundstein zum Ver-

liner Phonogramm-Archiv legte und zugleich die vergleichende Musikwissenschaft in Deutschland begründete. Treue Freunde hatten dieser Orchesterpartitur einen Text unterlegt, der für die festliche Rückkehr des längere Zeit erkrankten Senioren bestimmt war. Der Herr Geheimrat liebte die Jugend und die Jungen erwiderten ihm dies mit aller Herzlichkeitt. Sie scheuten keine Mühe und hatten immer wieder neue Einfälle, ihm für sein väterliches und treues Wesen zu danken. Man glaube ja nicht, daß es so leicht war, für jede der zahlreichen Wiederholungen dieses siamesischen „Leitmotivs" immer wieder neue und sinnvolle Reime auf Stumpf — dumpf, Rumpf, Sumpf, Trumpf — zu finden, denn Vater Stumpf liebte zwar den Wohlklang, aber noch mehr war ihm an logischer Strenge und sinnvoller Durchführung gelegen. Halbe oder ungenaue Arbeit war ihm ein Greuel. Aber er hatte gegen schlechte Elaborate ein wunderbares Mittel: Er sprach nicht davon, oder er vergaß sie einfach. Trotzdem, er war bei aller Zurückhaltung und Strenge ein Mensch voller Wohlwollen. So kam es, daß er viele Freunde hatte — gute und schlechte —, aber er wußte sie wohl zu unterscheiden. Die schlechten Freunde, die seine natürliche Zurückhaltung falsch verstehen mußten, sagten von ihm, er sei ein ehrgeiziger alter Herr. Natürlich war er es gar nicht, sondern er war ein stiller und ehrlicher, froher und religiöser Mensch, von Liebe zu Gott und den Menschen, zur Wissenschaft und zur Musik getragen. Es war zuweilen peinlich, mit welcher Schärfe er Autoren mit dicken Büchern und winzigen Ideen von solchen mit fruchtbaren Gedanken und winzigen Aufsätzen unterschied. Das Urteil, das er aber schließlich formulierte, war immer zurückhaltend, sine ira et studio. Im Gespräch nahm er sich gerne lange Zeit zum Überlegen, ließ manches unentschieden. Er liebte keine schnellen Antworten, keine Superlative, denn er wußte um die Qualität der Dinge und der Worte und um die Totalität, von der aus jedes Problem erst richtig beantwortet werden konnte. Dieses stille, überparteiliche und vorsichtige Urteilen, ebenso wie seine bedingten Formulierungen hat viele Menschen seiner Umgebung gestört. Sie wollten für komplexe Fragen einfache Antworten haben. Aber vergebens, Stumpf war eben Stumpf und — wir haben es oben gesehen — es war eben nicht leicht, ohne weiteres einen passenden Vers auf ihn zu finden.

Dies ist zweifellos einer der Gründe, warum es in seinen letzten Lebensjahren stiller um ihn wurde. Er war von früher her in Lichterfelde ein reges Haus gewöhnt und er litt etwas unter dieser Einsamkeit seines Lebensabends, zumal die unmittelbare Verbindung mit den Menschen, insbesondere mit der Jugend und der wissenschaftlich arbeitenden Welt ihm alle Zeit ein lebenswichtiges Element gewesen war. Mit welcher Liebe er bis zu seinem Lebensende den Ausbau des Phonogramm-Archivs verfolgte, dürften nur wenige wissen. Obgleich er schon wenige Jahre nach der Begründung die Leitung seinem vor ihm verstorbenen Schüler von Hornbostel in die Hand gegeben hatte, blieb er dennoch der selbstlose „Mitarbeiter" und unermüdliche Geldsucher für das bis 1923 ganz budgetlose Phonogramm-Archiv. Als ich ihm 1933 die Übersiedelung unserer Musiksammlung nach Dahlem, d. h. die erste Unter-

bringung des Phonogramm-Archivs in würdige Räume mitteilen konnte, da antwortete er mit seinem üblichen: „So —". Wenn ich ihm von Zeit zu Zeit über meine Freuden und Sorgen des Archivs berichtete, sagte er wieder: „So —", aber er beklagte sich bitter, wenn meine Berichterstattung zuweilen auf sich warten ließ und er freute sich herzlich über das Anwachsen unserer Sammlung. Er konnte nie genug davon hören, und nur sein streng eingeteiltes Tagewerk — wer in der Potsdamer Straße in Lichterfelde kennt nicht den pünktlichen Ausgang und die pünktliche Heimkehr des Herrn Geheimrats vom Vormittagsspaziergang? — konnte diesen Unterhaltungen ein Ende machen. Hatte ich ihm aber nur ganz beiläufig von irgend einer Schwierigkeit erzählt, ohne nur im geringsten dabei um seine Hilfe gebeten zu haben, so rief er trotzdem schon in wenigen Tagen an, um neuen Rat zu geben. Und dies tat er mit eben so viel väterlicher Würde wie Zurückhaltung. Er wußte sehr genau um den Wechsel der Generationen, der Zeiten des Denkens und seiner Methoden. Er war aber ein viel zu stark in überzeitlichen Werten verankerter Mensch, um dies nicht voll und ohne Mißbehagen anerkennen zu können. Er sah sich selbst und sein Werk sehr deutlich in seiner eigenen Zeitgebundenheit und gerade darin war seine große Überlegenheit und Sicherheit begründet. „Ich hatte den Siegeszug wie den Niedergang des Darwinismus in seiner ursprünglichen Form erlebt, aber der Entwicklungsgedanke war mir wie allen Zeitgenossen in Fleisch und Blut übergegangen." Auch die jene Epoche kennzeichnende Überschätzung naturwissenschaftlicher Methoden, für die er sich einst mit seiner ganzen Person eingesetzt hatte, bekannte er freimütig und rügte sie am eigenen Werk: mehr als manche seiner Schüler hat er ihre Unzulänglichkeit gegenüber dem Zeitdenken exemplifiziert.

Er wußte um die tiefere Problematik der Dinge und die Grenzen der Erkenntnis und teilte deshalb nie die Instinktlosigkeit und Plattheit der Denker des bürgerlichen Fortschrittsmythos. Er hatte weder den Ehrgeiz, große Systeme zu schaffen, — dafür war sein Denken bereits zu existential —, noch war er so zeitbefangen, den Wunderglauben von der voraussetzungslosen Wissenschaft zu teilen. Er bemühte sich einfach um eine „photographische", d. h. möglichst exakte Materialdarstellung und schied mit peinlicher Genauigkeitt Materialdarstellung und Materialdeutung. Was dies bedeutet, vermögen nur diejenigen zu würdigen, die sich selbst mit diesen Schwierigkeiten auseinanderzusetzen haben.

Stumpf war einer der wenigen, die in der Zeit des großen wirtschaftlichen Aufschwungs und der wissenschaftlichen Hybris aufgewachsen waren und doch nicht den Sinn für die realen und unveränderlichen Werte verloren, Kultur niemals mit Zivilisation verwechselten und dadurch in der Lage waren, den großen geistigen Zerfall der goldenen Jahre des Fortschritts mit größter Deutlichkeit frühzeitig zu erkennen. Seine äußere Person und die Ausstattung seines Hauses trugen deutlich die Züge seiner Generation. Doch trat man in sein Arbeitszimmer, in dem er im allgemeinen nicht empfing, so kam man in eine andere Welt. Ein schmuckloses,

nüchternes, ganz zweckhaft eingerichtetes Zimmer — unwillkürlich dachte man an Goethes Arbeitszimmer in Weimar — diente als Schlaf- und Arbeitsstube. Der Kern dieses Mannes stand über der Zeit. Aus der existentialen Gewißheit dieses Kern heraus lehnte er, der strenge Logiker und Vertreter naturwissenschaftlicher und mathematischer Methoden, den geistigen Materialismus ab, nur weil er „sinnlos“ ist, lehnte Spinoza ab, nur deshalb, weil das Gute in seinem System keinen Platz hat. Wir haben allen Grund, uns an Carl Stumpf, in dem sich das Zeitliche mit dem Überzeitlichen so innig verband, ein Beispiel zu nehmen. —

LEOPOLD MOZART. ZU SEINEM 150. TODESTAG AM 28. MAI

VON GUSTAV BECKMANN

1756 ist ein wichtiges Jahr in der Musikgeschichte. In diesem Jahr läßt der Hochfürstl. Salzburgische Cammermusikus Leopold Mozart seine Violinschule erscheinen, ein Werk, das bis heute nichts von seiner Bedeutung eingebüßt hat, weil es weit über die Grundschule des technischen Geigenspiels hinaus eine Schule des musikalischen Vortrags und damit eine der Hauptquellen der Musikübung seiner Zeit ist. Es schließt sich damit den beiden Quellenwerken ähnlicher Art an, der Flötenschule des J. J. Quantz von 1752 und der Klavierschule von C. Ph. Em. Bach von 1753. Sicher hat Mozart von diesen beiden für die Gestaltung seines Werkes gelernt. Das bekundet er auch rein äußerlich durch die übereinstimmende Formung des Titels. Denn so wie Bach und Quantz ihre Werke einen „Versuch“ nennen, so nennt auch Mozart das seine einen „Versuch einer gründlichen Violinschule.“ Freilich die zweite Auflage trägt dann stolz den Titel: „Gründliche Violinschule“. Mozart ist sich des Wertes seines Werkes wohl bewußt; er betont, daß er ein ähnliches dieser Art bisher nicht kenne, daß „dies seines Wissens die erste Anweisung zur Violine sei, die öffentlich erscheine.“

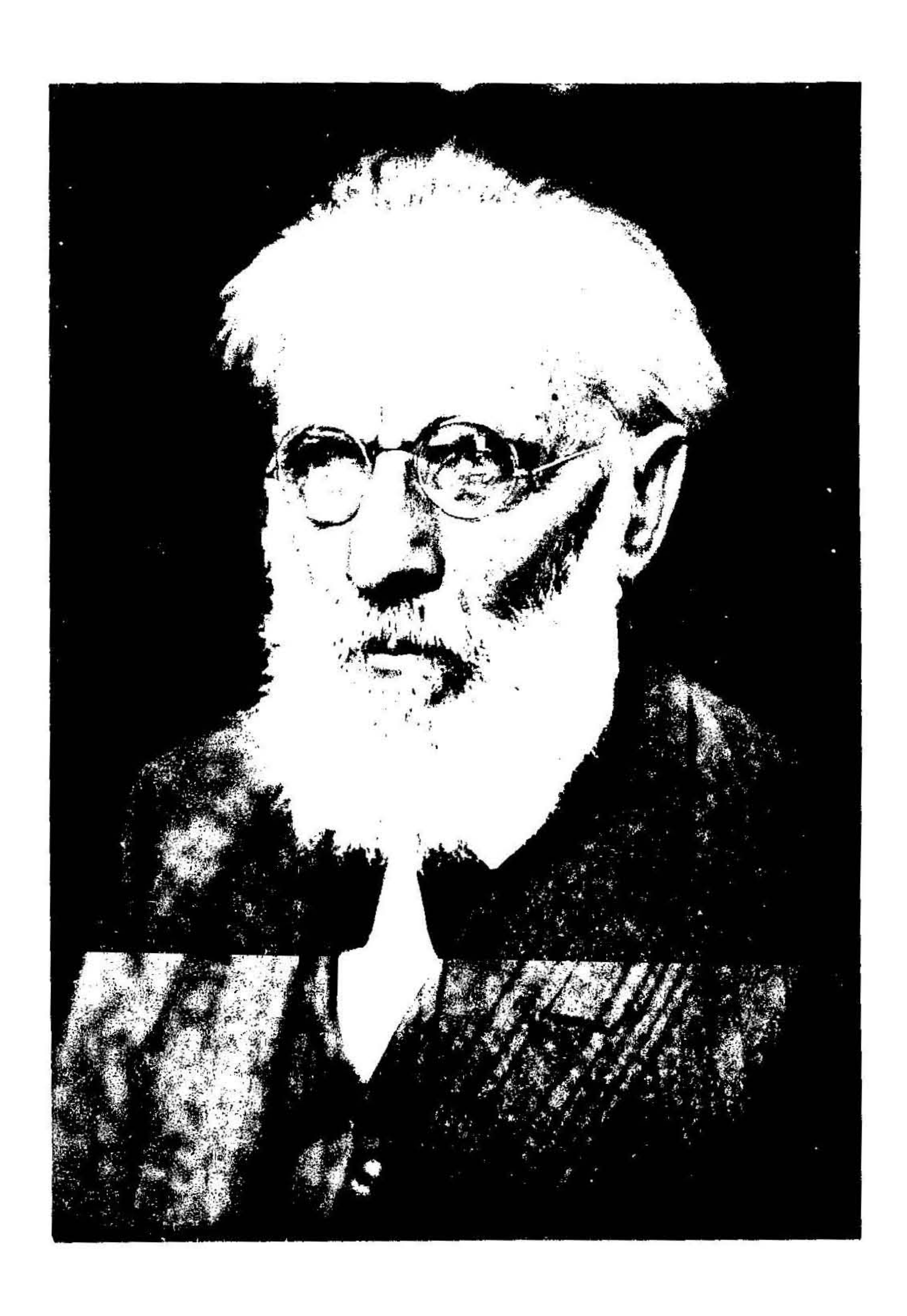
1756 steht Mozart im 37. Jahre seines Lebens auf der Höhe seines musikalischen Schaffens. Er wurde am 14. 11. 1719 in Augsburg geboren. An seiner Wiege hatte es nicht gestanden, daß die musikalische Laufbahn der Weg seines Lebens würde. Vielmehr hatte sein Vater, ein ehrsamer Buchbindermeister in Augsburg, ihn wegen seiner lebendigen Auffassungsgabe und seiner Neigung zur Frömmigkeit dem geistlichen Stande bestimmt. So kommt der junge Leopold, auch auf Veranlassung seines Paten, des Kanonikus Grabher, als Chorknabe nach den Benediktinerklöstern Zum Hl. Kreuz und St. Ulrich. Dort mag er seinen ersten gründlichen Unterricht in der Musiktheorie erhalten und seine Liebe zur Musik gewonnen haben. Auch die Orgel soll er dort schon „unvergleichlich zu schlagen gelernet“ haben. Als 17jähriger bezieht er die Salzburger Universität zu einem zweijährigen Studium der Logik und Jurisprudenz. Aber er arbeitet weiter an seiner musikalischen Ausbildung, und Studium und geistlicher Stand werden an den Nagel ge-

hängt, als er 1740 die Stelle eines „Kammerdieners und Musikus“ bei dem Salzburger Domherrn Grafen Thurn, Valsassina und Taxis erhält. Nun beginnt für ihn ein Leben rastloser musikalischer Tätigkeit. 1743 tritt er in die Hofkapelle des Erzbischofs Sigismund Grafen von Schrattenbach ein, in der er schließlich zu der letzten höchsten äußeren Stellung seines Lebens: zum Vicekapellmeister am 28. 2. 1763 aufrückt.

All diese Posten verpflichten ihn der Sitte der Zeit gemäß zu geistlichem und weltlichem Dienst in der Kapelle, zu Unterricht und Privatstunden. Von 1744 an muß Mozart auch den Violinunterricht der fürstbischöflichen Kapellknaben leiten. Hier hat er Gelegenheit, wertvolle Erfahrungen zu sammeln, die ihn später befähigen, seine berühmte Violinschule zu schreiben. Auch eine andere Verpflichtung ist mit seiner Stellung verbunden, die einer umfangreichen kompositorischen Tätigkeit. Durch die Ausgabe einer Auswahl seiner Kompositionen in den Denkmälern Deutscher Tonkunst in Bayern können wir uns leicht ein Bild seines Schaffens und Könnens machen. Es sind Werke, aus der Zeit geboren, die hie und da noch Stilelemente einer älteren Epoche zeigen. Am glücklichsten gelungen sind sie, wenn sie, wie einige sinfonische Stücke, heitere und volkstümliche Töne anschlagen. Gewiß ist Leopold, der Verfasser der Violinschule und Lehrer seines Sohnes Wolfgang, in seinen Kompositionen kein Genie. Aber sie geben doch Zeugnis eines streng geschulten Könnens und eigener künstlerischer Erfindung, so daß sie auch heute noch Achtung und Beachtung verdienen. Schon zu Lebzeiten hat Mozart Anerkennung über Salzburgs Grenzen hinaus gefunden. Denn bereits 1753, also noch vor Erscheinen seiner Violinschule, ernennt ihn L. Mizler zum Mitglied der „Societät der musikalischen Wissenschaften“. Mozart teilt dies seinem Verleger Lotter in Augsburg mit folgenden Worten mit:

> Ihnen im größten Vertrauen gesagt, man hat mir einen Brief von einem weiten Ort geschrieben, wo man mir berichtet, daß man gedenket mich als ein Mitglied — erschrecken Sie nicht — oder — lachen Sie nicht — mich als ein Mitglied der correspondierenden Societät musikalischer Wissenschaften zu ernennen. Potz Plunder! das spritzt. Schwätzen Sie aber ja nicht aus der Schule, denn es möchten nur Winde sein. Ich einmal hab mein Lebtag nicht daran gedacht; das weiß ich als ein ehrlicher Mann zu sagen.

Bescheidenheit, aber auch Stolz über die Anerkennung und Selbstbewußtsein liegt in diesen Worten; und der gleiche Stolz auf das, was er in rastloser Arbeit erreicht hat, ist auch in dem Titelbild zu seiner Violinschule ausgeprägt. Es zeigt ihn mit der Geige inmitten einer Reihe aufgeschlagener Noten stehend. Da sieht man: „Sinfonia, Offert., Missae, Pastorell., Trio, Fuge, Divert., March., Litaniae.“ Nun, seine Kompositionen haben lange Zeit Vergessenheit gefunden, seine Violinschule aber hat viele Auflagen und Übersetzungen, den letzten Neudruck 1922 gefunden. Von der ersten zu der inzwischen längst notwendig gewordenen zweiten Auflage sollten 14 Jahre vergehen. Das hat seinen Grund, weil das Jahr 1756 mit der



Carl Stumpf
* 21. April 1848 zu Wiesentheid, † 25. Dezember 1936 zu Berlin
(Nach einer Photographie im Familienbesitz)



Johann Georg Leopold Mozart

* 14. November 1719 zu Augsburg, † 28. Mai 1787 zu Salzburg
(Nach einem Stich von H. E. Wintter aus dem Besitz der Preußischen Staats-bibliothek)

Geburt seines Sohnes Wolfgang neue Aufgaben und neuen Lebensinhalt bringt. Am 21. 11. 1747 hatte er die um ein Jahr jüngere Anna Maria Pertl, die Tochter des Pflegekommissars von St. Gilgen am Wolfgangsee, geheiratet. Es ist eine glückliche Ehe geworden. Nach 25 Jahren schreibt er aus Mailand an seine Frau:

> Es wird, wie glaube, 25 Jahre seyn, daß wir den guten Gedanken hatten uns zu verheyrathen. Diesen Gedanken hatten wir zwar viele Jahre zuvor. Gute Dinge brauchen Zeit!

Sicher ist Anna Maria Mozart ihren Kindern eine gute Mutter gewesen, die gegen die schwerblütige Gewissenhaftigkeit des Vaters ihren derbkomischen Salzburger Humor zu setzen wußte und manchmal die väterliche Strenge mit mütterlicher Nachsicht ausglich. Sie schenkte ihrem Manne sieben Kinder, von denen aber nur zwei am Leben blieben: das vierte, Maria Anna, genannt das Nannerl (1751), und das siebente: Wolfgang (1756). Wie der Vater das Talent dieses Sohnes bei dem Unterricht der fünf Jahre älteren Schwester entdeckte, und wie er sich der Ausbildung dieses Talentes widmete, darüber haben sich genugsam bekannte Anekdoten und Legenden gebildet. Tatsache ist es allerdings, daß diese Ausbildung der wesentlichste Teil seines Lebensinhaltes wurde. Zu der persönlichen Unterweisung kamen die vielen oft mit Mühen und Entbehrungen unternommenen Reisen, die Vater und Sohn, später auch Mutter und Sohn, durch ganz Deutschland und Europa führten. Sie hatten den Zweck, der Welt das virtuose Können des Wunderknaben zu zeigen, ihn bekannt zu machen und ihm dadurch die Wege zu einer späteren Anerkennung auch seiner Kompositionen zu bereiten. Gewiß ist der Vater auch stolz, die Talente seiner Kinder der Welt zu zeigen. Das spricht aus seinen Worten, die er in einem Briefe aus Mailand an seine Frau schreibt:

> Genug ist es, daß mein Mädel eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur zwölf Jahre hat, und daß mein Bub, kurz zu sagen, alles in diesem seinem achtjährigen Alter weiß, was man von einem Manne von vierzig Jahren fordern kann. Mit Kurzem, wer es nicht sieht und hört, kann es nicht glauben.

Aber so fördernd und bildend auch die Reisen und Aufenthalte in fremden Ländern gewesen sein mögen, am meisten lag doch dem Vater Mozart die persönliche Unterweisung, und nicht bloß in musiktheoretischem und technischem Können, auch in Fragen der allgemeinen Bildung am Herzen. Dabei kam ihm außer seinem musikalischen Können seine Belesenheit, Kenntnis fremder Sprachen, sein Interesse für Politik, Geschichte und Fragen aller Art zu gute. Er ist seinem Sohne Wolfgang ein gewissenhafter und umsichtiger Lehrmeister gewesen, aus dem später der helfende und beratende Freund wurde. Es ist vielfach die Ansicht verbreitet, Leopold Mozart habe, als er die wunderbare Begabung seines Sohnes erkannte, sein eigenes Schaffen und Arbeiten ganz aufgegeben und sich nur der Ausbildung dieses von Gott begnadeten Knaben gewidmet: das ist in dieser Form nicht richtig. Auch aus den späteren Jahren sind Kompositionen von ihm zu verzeichnen. Aber die

vielen Reisen neben der beruflichen Inanspruchnahme, alle die Mühen, die mit der Erziehung und Förderung des Sohnes verbunden waren, sind die natürlichen Gründe, die sein eigenes schöpferisches Schaffen in den Hintergrund treten ließen. Das vom Himmel geschenkte Talent seines Sohnes zu bilden und zu fördern, das war ihm eine heilige Pflicht, eine von Gott gestellte Aufgabe, die er so erfüllen wollte, daß er auch vor seinem Gott bestehen konnte.

Der Grundzug seines Wesens ist Frömmigkeit. Er ist strenggläubiger Katholik, fromm, aber ohne zu frömmeln. Er ist streng gegen sich selbst, erwartet aber auch von seinen Familienmitgliedern peinlich genaue Erfüllung der kirchlichen und menschlichen Pflichten. Eine hohe Auffassung des Lebens und der Kunst, das sind die besten Erbteile, die er seinen Kindern, besonders seinem geliebten Wolfgang auf den Lebensweg mitgeben möchte.

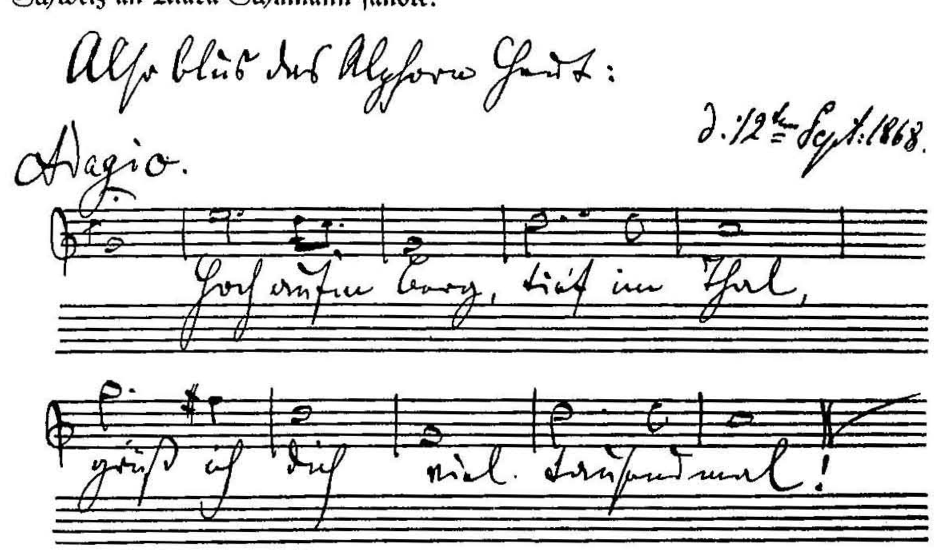
Daß seine schwäbische Zähigkeit, seine ernste und schwere Auffassung des Lebens, entstanden aus der harten Schule des selbst aufgebauten Lebens, mit dem zu einer leichteren Lebensauffassung neigenden Sohne in Widersprüche geriet, ist verständlich. Sein schwäbischer Humor aber und seine Umsicht in der Regelung der äußeren Lebensumstände, vor allem aber die Fürsorge, mit der er immer wieder den Lebensweg seines Sohnes umgibt, sind Brücken über den Riß, den das Verhältnis zu Wolfgang bekommen hat. Schon 1771, als der Vater sich gegen die Heiratsabsichten Wolfgangs mit aller väterlichen Tatkraft einsetzt, hatte die Entfremdung zwischen beiden begonnen. Sie setzte sich fort in des Sohnes Weggang 1780 nach Wien und seiner Heirat mit Constanze Weber, der Schwester seiner Jugendliebe. Immer aber haben sich, wie wir aus den vielen erhaltenen Briefen wissen, väterlich strenge Lebensberatung und kindlich anhängliche Liebe zu einem harmonischen Verhältnis wieder zusammengefunden.

Immer schwerer wurde das Leben für Leopold Mozart in dem engen kleinstädtischen Salzburg. Die Frau war ihm 1778 gestorben, der Sohn nach Wien weggezogen, und schließlich hatte sich auch seine Tochter 1784 nach St. Gilgen verheiratet. Es wird einsam um den alternden, kränkelnden Mann. Da wird ihm Trost und Freude an seinem Lebensabend sein Enkel, den seine Tochter am 27. 7. 1785 in Salzburg geboren und auf den Namen Leopold getauft hatte. Da das Kind bald nach der Geburt kränkelte, blieb es in Mozarts Hause. Mit aller Liebe und Sorgfalt umgibt er das Heranwachsen des kleinen Kerls. Was der Vater Mozart seinem Wolfgang war, das wird der Großvater seinem Enkel. Wir lesen mit Rührung die vielen Briefe, die er seiner Tochter nach St. Gilgen schickt mit den ausführlichen Berichten über die Salzburger Ereignisse. Sie beginnen statt mit einer Anrede immer mit den Worten: „Der Leopold ist gesund." Wie oft mag er Vergleiche mit der Kindheit seines Wolfgang angestellt haben. Auch musikalische Talente glaubt er schon entdecken zu können. Nicht ganz zwei Jahre dauert dieses letzte Glück seines Lebens. Am 28. Mai 1787 stirbt Leopold Mozart, vier Jahre vor dem Tode seines großen Sohnes, kurz vor der Vollendung des „Don Giovanni".

Hobelspäne

»ALSO BLUS DAS ALPHORN HEUT«

Die Brahmsausstellung der preußischen Staatsbibliothek zu Berlin zeigt unter ihren Schätzen einen musikalischen Gruß, den der Meister im Jahre 1868 aus der Schweiz an Klara Schumann sandte:



Die 10 Takte enthalten nichts anderes als das Thema aus dem Finale der 1. Symphonie, dem Brahms als Gruß ein Verschen untergelegt hat. Soweit ist alles klar; aber wie steht es mit der Überschrift? Ist sie ein Scherz des Meisters oder gab ihm der Ruf des Alphorns den Einfall für den vierten Satz seiner „Ersten“?
Das Schweizer Alphorn ist bekanntlich eine primitive, höchstwahrscheinlich uralte Holztrompete von 1½ bis 2 Meter Länge des Rohres, das nur die Naturtonreihe erklingen läßt, da die Ventile fehlen. Ein Alphorn mit dem Grundton C — die absolute Tonhöhe ist gleichgültig — würde also folgende Teiltöne aufweisen:

(C)	c	g	c^1	e^1	g^1	$\overset{+}{b}{}^1$	c^2	d^2	e^2	$\overset{+}{f}{}^2$	g^2	usw.
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	

In dieser Naturtonreihe sind bekanntlich die mit + bezeichneten Teiltöne 7 und 11 etwas höher. Die Unreinheit des 11. Teiltones wird nun infolge der ungenauen und nicht gleichmäßigen Bohrung der Holzdauben, aus denen das Alpenhorn zusammengesetzt ist, so wesentlich verschärft, daß das f^2 meist wie ein fis^2 klingt. Die

Kühreihen werden daher auch stets mit erhöhtem f^2 = fis^2 gesungen. Dieser Ton erscheint nun auch im 6. Takt des Brahms'schen Themas. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er in der Tat den Ruf des Alphorns, so wie er ihn hörte, — bestehend aus einer Folge der Teiltöne 6, 8, 9, 10, 11 und 12 — für das Finale seiner 1. Symphonie verwendet hat.

JWSch.

Stätten deutscher Musikkultur

SUDETENLAND

Die Heimat ungezählter schöpferischer und nachschaffender Musiker leidet seit Jahren an einer ständig sich steigernden Not. Die Deutschen in Böhmen, Mähren, Schlesien und der Slowakei sind vom Schicksal in eine Bewährung gestellt, die für ihr Leben oder Sterben maßgebend sein wird. In dieser Lage von „Musikpflege" sprechen zu wollen, wäre Hohn. Einer Volksgruppe von dreieinhalb Millionen Deutschen, von denen jeder vierte arbeitslos ist, deren schulentlassene Jugend zu 69 % körperlich oder seelisch krank ist, kann wahrlich nicht zugemutet werden, daß sie sich rege an der Musikpflege des ganzen deutschen Volkes beteilige. Besonders verhängnisvoll wirkt sich die Kulturpolitik des tschechoslowakischen Staates aus, deren offensichtliches Ziel es ist, den deutschen Kulturraum — wider allen Sinn der Geschichte und wider alles Recht — bis an die Grenzen des neuen Staates hinauszudrängen. Daß aber trotz aller Bedrängung die Musik bei den Sudetendeutschen immer noch eine bedeutsame Rolle spielt, ist ein Zeichen für die unverwüstliche Lebenskraft und die Kulturfähigkeit dieser 3½ Millionen Deutschen.

Dem Besucher aus dem Reich fällt in den sudetendeutschen Städten und Dörfern sogleich die übergroße Zahl an Bettelmusikanten auf, die in den Gassen, auf den Plätzen, in den Durchhäusern sich ihr karges Brot verdienen. Vornehmlich das völlig verarmte Erzgebirge schickt seine hungernden Söhne hinunter ins Vorland, wo sie mit der Geige, der Trompete oder Ziehharmonika, oft auch in Gruppen mit verschiedenartigster Besetzung aufspielen. In den verwahrlosten Straßen erklingen die lustigen Schlager als ein seltsames Widerspiel zur grausamen Wirklichkeit.

Gesang marschierender Kolonnen wird der reichsdeutsche Besucher vermissen. Die Lieder des tschechoslowakischen Heeres sind wenig geeignet, die Sudetendeutschen froh zu stimmen oder sie gar zu begeistern. Dem deutschen Turnverband hat man das Singen innerhalb der Stadtbezirke als „aufreizend" untersagt. Die Schweigemärsche der Männer von der Sudetendeutschen Partei am Tag der Arbeit sind jedesmal von erschütternder Eindringlichkeit gegenüber dem Gebrüll der Internationale, das verhetzte Männer, Frauen, Kinder (!) beider Nationen an diesem Tage anzustimmen pflegen.

Not und Verbot haben keine Schranken gegen die unzerreißbare Verbundenheit mit dem Mutterland aufrichten können. Die Lieder des neuen Deutschland sind in Böhmen, Mähren, Schlesien genau so lebendig wie über den Grenzen, wie ja auch hüben und drüben dieselben Bäume wachsen und dasselbe Gras. Die Angst der tschechischen Polizei vor der „aufwiegelnden" Kraft gewisser Lieder der Bewegung ist begreiflich. Unbegreiflich aber sind die Beweggründe, die zum Verbot von „Wohlauf Kameraden" führten. Die staatsfeindliche Tendenz des Egerländer Marsches oder des Riesengebirgsliedes ist für einen gesunden Menschenverstand kaum einzusehen. Wenn die Sudetendeutschen auch nicht singen dürfen: es singt in ihnen!

Die musiktragenden und -fördernden Organisationen sind mit dem Finkensteiner Bund, der ja hier seinen Ausgang nahm und dem Sängerbund der Sudetendeutschen: der Turnverband als mannschaftlicher Erziehungsverband, der Bund der Deutschen und der Deutsche Kulturverband. Alle genannten Bünde und Verbände stehen im Kampf um die Erhaltung der deutschen Kultur. Ihre „Schutzarbeit" ist unerläßlich.

Es soll an dieser Stelle einmal ganz klar ausgesprochen werden, daß gerade der Finkensteiner Bund für die Musikpflege in den Sudetenlän-

dern unermeßlich viel geleistet hat. Er hat eine Schar von musikverständigen, singfreudigen Deutschen herangezogen, die gefeit sind gegen jedes Absinken in die gefährlichen Niederungen einer sogenannten „Volksmusik", in der völkische mit fremdvölkischen Zuflüssen gemischt werden und entarten. Diese Schar steht als Kerntrupp in den verschiedenen Organisationen. Es soll nicht verschwiegen werden, daß sie in den Reihen der eigenen Kameraden, besonders der älteren Generation, genug Schwierigkeiten hat. Aber schon die Tatsache, daß sich der sudetendeutsche Sängerbund vor einiger Zeit bereit gefunden hat, die vorbildlichen Anregungen der Finkensteiner aufzunehmen, das einstimmige Lied, offenes Volksliedsingen der Tradition des deutschen Männerchores an die Seite zu stellen, zeigt, daß auch die in ganz anderer musikalischer Atmosphäre aufgewachsenen Generationen der Sudetendeutschen dem neuen Weg nicht verschlossen sind.

Die Singwarte des Turnverbandes, zum größten Teil Finkensteiner, haben die Aufgabe, der Turnerschaft den Sinn für das echte deutsche Lied zu wecken und dieses wirksam in den Erziehungsplan der Mannschaft einzuschalten, was durch die tschechische Zensurpraxis manchmal fast unmöglich gemacht wird.

Die Hausmusik spielt heute bei den Sudetendeutschen die gleiche Rolle wie bei ihren Volksgenossen im Reich. Nur hat ihre Vernachlässigung hier andere Wurzeln, nämlich die materielle Not, die nur die wenigsten nicht hindert, ein Instrument spielen zu lernen oder es sich gar anzuschaffen. Ausgenommen von diesem Zustand sind die ausgesprochenen „Musikstädte", die es allenthalben im Lande gibt und deren Hausmusiktradition sich bis auf den heutigen Tag fortgesetzt hat.

Die Volksschulen haben dank einer tüchtigen Junglehrerschaft sehr guten Musikunterricht, soweit er nicht durch behördliche Maßnahmen, besonders aber durch die staatlich approbierten, inhaltlich äußerst mangelhaften Schulliederbücher gehemmt wird. Hier wie in den Mittelschulen (= höheren Schulen), deren Musikunterricht in keiner Weise den Ansprüchen der sudetendeutschen Jugend gerecht wird, ist schon sehr bald mit den Auswirkungen der Tätigkeit des jüdischen Emigranten Leo Kestenberg zu rechnen, der sich rasch vom ehemalig preußischen zum tschechoslowakischen Musikpapst gewandelt hat.

Die sehr zahlreichen sudetendeutschen städtischen Musiklehranstalten sind nicht in der ganz verzweifelten Lage, in der sich seit Jahren die Prager „Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst" befindet. Natürlich müssen sich bei der oft großen Verschuldung der Städte viele von ihnen kümmerlich weiterfristen. An dem Beispiel der deutschen Musikakademie in Prag aber kann ohne viel Worte gezeigt werden, wieviel den Tschechen an der Erhaltung des sudetendeutschen Kulturlebens gelegen ist:

Die staatliche Subvention für die Deutsche Musikakademie beträgt 200 000 Kronen; die für das tschechische Staatskonservatorium 3 1/2 Millionen Kronen! Ein Schüler der Deutschen Akademie muß 803 Kronen Schulgeld zahlen, der Tscheche aber nur 150. Für die tschechischen Musikstudenten werden 31 320 Kronen an Stipendiengeldern ausgegeben, die deutschen aber müssen sich mit dem Bettel von 500 Kronen begnügen!

Bei solchen Verhältnissen ist es nicht verwunderlich, daß die ausgezeichneten Lehrer an dieser Anstalt fast keine geeigneten Schüler finden können.

Das Konzertleben in den sudetendeutschen Städten ist seit dem Kriege denkbar zurückgegangen. Die Kurstädte Westböhmens, Franzensbad, Marienbad, Karlsbad, dann Eger, Leitmeritz, Reichenberg, Troppau stehen mit dieser Art der Musikpflege am weitesten voran, wenn dieser dabei auch jede größere, vor allem erzieherische Bedeutung abgeht. Die Theater der Provinzstädte sind fast ausschließlich in den Händen jüdischer Emigranten. Von einem ausgesprochen deutschen Musikleben in den Großstädten Prag oder Brünn kann man nicht reden. Die internationale Oberflächenkultur der Starveranstaltungen ist für das Deutschtum dieser Städte wenig nutzbringend. Die Prager deutschen Chorvereinigungen leiden an Jugendmangel. Der deutsche Kammermusikverein in der Hauptstadt leistet noch am meisten durch Heranziehen von ausländischen, auch reichsdeutschen Kammermusikvereinigungen. Das Collegium musicum der Deutschen Universität unter der Leitung des

Musikwissenschaftlers Becking, das kürzlich eine Deutschlandreise unternahm, ist durch seine enge Verbindung mit vielen sudetendeutschen Städten und seine ausgezeichneten Leistungen zu einem hervorragenden Stoßtrupp der deutschen Kultur im Sudetenraum geworden.
Ein paar Worte noch zur „Musikpflege" in der sogenannten „Deutschen Sendung" des tschechoslowakischen Rundfunks. Die Zeit, die ihr gewidmet ist, beträgt nach den Sendeprogrammen des Jahres 1936 kaum 0,5 % der gesamten Sendezeit! Davon geht wieder ein Hauptteil an Vorführungen jüdischer oder tschechischer Musiker ab. Da ja „bekanntlich" das Sudetendeutschtum keine eigene Volksmusik hat, muß ihm durch Vorführung slawischer bis indischer Lieder und Tänze Ersatz geboten werden.
Niemand wird die Sudetendeutschen für unvernünftig halten, wenn sie dieser „deutschen Sendung" kein Gehör schenken. Dem reichsdeutschen Rundfunk aber erwächst hier immer mehr eine äußerst wichtige Aufgabe!
Die Not in Sudetendeutschland ist groß. Der Hunger läßt sich nicht mit Musik stillen. Aber das Volk ist unbeugsam und stark im Glauben. Er wird das Erbe seiner Väter weitertragen und dem ganzen deutschen Volk auch weiterhin große Begabungen vom Range eines Haßler, Pachelbel, Stamitz oder Schubert schenken.

M. Treunitz

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

Es kann und soll nicht Aufgabe einer Zweimonatsschrift sein, regelmäßig über sämtliche Begebenheiten des „offiziellen" Musiklebens Bericht zu erstatten; wir beschränken uns vielmehr auf eine Stellungnahme nur zu denjenigen musikalischen Ereignissen, die aus kulturpolitischen oder anderen Gründen einer Betrachtung wert erscheinen. — Wir beabsichtigen, künftig die Musik in den Gliederungen der Partei und des Staates, ferner der leistungsstarken Vereinigungen von Nichtberufsmusikern in Stadt und Land eingehender zu berücksichtigen und hoffen besonders hier auf tatkräftige Mitarbeit unserer Leser.

Die Schriftleitung.

Musikfeste–Festmusiken

ZWEITES INTERNATIONALES MUSIKFEST IN BADEN-BADEN. GRUNDSÄTZLICHES ALS BERICHT UND ERÖRTERUNG

Von Josef Müller-Blattau

1. Form und Sinn

Es gibt zweierlei Arten von Musikfesten in Deutschland. Die einen wurzeln in Stadt und Landschaft und fassen ihre Kräfte zu einmaligen künstlerischen Hoch- und Gemeinschaftsleistungen zusammen. Ihre Geschichte beginnt um 1830; der Wurzelboden ist die „bürgerliche Musikkultur" (Preußner) des 19. Jahrhunderts; den Stoff bilden meist die großen denkmalhaften Werke der deutschen Musikkultur. Diese Form dauert bis in die Gegenwart hinein. In der Nachkriegszeit war ihr Sinn etwas verdunkelt worden, als die Feste dieser Art zu Mitteln der Verkehrspolitik und des „kulturellen Wettrüstens" der Städte untereinander wurden. Die große Reinigung unserer Zeit hat auch hier Wandel geschaffen; die Musikfeste beginnen ihre Gemeinschaftsbedeutung und landschaftliche Eigenart allmählich wiederzugewinnen.
Die zweite Form des Musikfestes ist durch die Begriffe international und zeitgenössisch gekennzeichnet. Ihre Wurzel ist bis in die höfische Kunstpflege des Barock, ihren europäischen Austausch von Schaffenden und Musizierenden und die Aktualität ihrer Aufführungen, für die Werke eigens bestellt und geschrieben wurden, zurückzuverfolgen. Es war eine geschichtliche Merkwürdigkeit, daß festliche Darbietungen dieser Art in der Nachkriegszeit von dem Mäzenatentum eines kleinen süddeutschen Fürstenhofes noch einmal verwirklicht und getragen wurden. Freilich — sie entgingen schließlich dem Schicksal nicht, das jene Begriffe, zum Schlagwort erstarrt, notwendig heraufführen: die völkische Wurzellosigkeit und die kritiklose Anbetung des „Modernen" um jeden Preis.
Unsere Gegenwart hat diese Erstarrung wieder gelöst. In dem Maße, wie sich politisch unser Verhältnis zu den übrigen europäischen Nationen festigt und klärt, erhält auch ein „interna-

tionales" und „zeitgenössisches" Musikfest neuen Sinn und neue Form. Es wird zum Anlaß künstlerischen Austausches und ehrlichen Wettstreits zwischen Völkern, die sich ihrer Eigenart bewußt sind und die der andern achten. Es wird zugleich zur einmaligen Gelegenheit — für den Schaffenden wie für den Hörer — das echte Zeitgenössische in vorbildlicher Aufführung kennen zu lernen.

In diesem Sinne haben Stadt und Kurverwaltung Baden-Baden diese zweite Form des Musikfestes aufgenommen. Gerade eine Bäderstadt, die Vertreter aller europäischen Nationen an ihren heilkräftigen Quellen zu Gast sieht, ist für solch friedliche zwischenvölkische Kulturarbeit am besten geeignet. Kommt hinzu, daß sie in ihrem künstlerischen Leiter Herbert Albert (der eben nach Stuttgart berufen wurde) einen mutigen und kenntnisreichen Musiker besitzt, und ein williges Orchester, das die Sonderleistung solcher Tage als Ehrenpflicht erkennt und erfüllt.

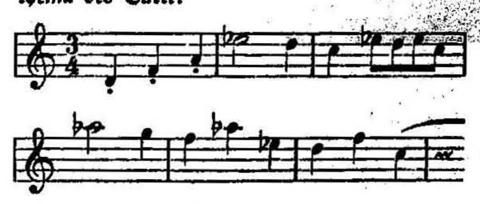
Das erste Musikfest dieser Art fand im vergangenen Jahre statt; seine Wirkung auf die Konzertprogramme des darauffolgenden Winters war beträchtlich. Das zweite, das zu Bericht steht, hat vom 18.—21. März stattgefunden. Es umfaßte drei Orchesterkonzerte, eine Kammermusik (am Sonntagvormittag) und einen Ballettabend. Die Auslese war so getroffen, daß die meisten an der Entwicklung der europäisch-abendländischen Musik beteiligten Nationen beispielhaft vertreten waren: Italien durch Casella und Malipiero, Ungarn durch Bartok, Schweden durch Atterberg, Finnland durch Kilpinen, Dänemark durch Riisager, England durch Bliß, Holland durch Osieck, Frankreich durch Barraud, die Schweiz durch Stämpfli, Österreich durch Rattnige. Endlich Deutschland: in den Namen Degen, Fortner, Frommel, Ingenbrand, Maler, Przechowski, Reutter, Reznicek, Schäfer und Trapp messen sich drei Altersstufen nach Zielsetzung und Maß der Erfüllung.

Und wer waren die Hörer? Es liegt im Wesen eines solchen Musikfestes, daß es sich zunächst an die „Fachkreise", also an die Musiker und Musikschriftsteller des In- und Auslandes wendet, denen es einmalige Gelegenheit zur Aussprache und Unterrichtung gibt. Aber den rechten Widerhall neuer Werke gibt im Grunde doch nur ein unbefangenes Hör-Publikum. Und in ihm muß die Jugend ebenso stark vertreten sein, wie erfreulicherweise unter den Schaffenden, damit Jugend auch zur Jugend sprechen kann. Erst dann werden sich Sinn und Form eines solchen Festes ganz erfüllen und vor der Zeit vorbehaltlos gerechtfertigt sein.

2. Das „Konzertierende"

Bei Wolfgang Fortners „Sinfonia concertante", die vor kurzem in Berlin unter Schuricht erfolgreich uraufgeführt worden war, ist gleich der Name Aufruf des neuen Prinzips: Sinfonisch — aber konzertierend! Damit lenkt einer der führenden Komponisten der Altersfolge der Dreißiger in jenen Weg ein, den Heinrich Kaminski einst als erster beschritt. Form und Geist des alten „Concerto", jener Mittelpunktsgattung der altklassischen Musik, werden auf neuer Zeitstufe wieder aufgenommen und aus ihr erneuert. Indem die Musik — wie in Bachs für alle Zeiten musterhaftem „Italienischem Konzert" — zum freien Spiel der Kräfte wird, löst sie sich aus aller vergangenen Überspannung des Ausdrucks ohne Gegnerschaft und Widerspruch und gewinnt zugleich aus dem Widerspiel von Tutti und Concertino eine in sich gesetzmäßige und lebensvolle Form.

Schon der Anfang des Fortnerschen Werkes ist für das Neue bezeichnend. Dem Allegro ist gegen den Brauch an alter Form ein Andante vorangeschickt, in dem die Musik wirklich anhebt — aus einer tiefen Ruhe heraus, die man zugleich als gesammelte Kraft empfindet. In dem konzertierenden Hauptsatz steht das kräftige, aber keineswegs historisierende Hauptthema des Tutti:



mit den andersartigen Themengruppen, die das Concertino in wechselnder Besetzung vorträgt, in reizvollem und spannendem Wechselspiel. Und das Aufhören ist dann nicht minder organisch als das Anfangen. Im glanzvollen zweiten Satz

wird dem Streicherklang der geschlossene Chor der Blechbläser entgegengestellt; die neue chorische Aufteilung des Orchesters schafft neue Möglichkeiten für Klang und Form. Der Schlußsatz endlich entfesselt unbefangen und mutig alle Kräfte frisch-volkstümlichen Spiels und bringt uneingeschränkte Zustimmung der Hörer. — Das Werk wirkt — aber nicht weil es auf Wirkung hin geschrieben ist, sondern weil es in der Stärke des Einfalls und der Lebensfülle der Form sein Gesetz völlig erfüllt.

Wilhelm Malers Violinkonzert in A (Uraufführung) ist darin problematischer. Maler ist ein Melodiker von wirklicher Großzügigkeit, Rhythmiker von ungebrochener Kraft im Klanglichen mit einem untrüglichen Sinn für Farbe und ihre Wirkung. Aber für dies Werk — man merkt, daß es fünf Jahre zurückliegt — hat er sich aus Kunstverstand ein Gesetz gestellt, das er nun zu erfüllen sich geradezu zwingt: die zentrale, „formgebende" Bedeutung des Tones A. Er will zugleich dem Soloinstrument zu tun geben; und nun drängt er in einer nie nachlassenden Spannung die Geige an die Grenze ihrer technischen und klanglichen Möglichkeiten und oft über sie hinaus. Darum muß das Werk schließlich, statt in ein freies, lockeres Konzertieren, in einen festgefügten stampfenden Marsch einmünden. Das Wollen hat das Spiel besiegt und — starr gemacht. — Der Eindruck des Werkes, das Wilhelm Stroß überzeugend spielte, war groß und verdient. Es würde (nach allem, was wir von Maler kennen) heute geschrieben schon anders lauten. Daß er sich dennoch zu ihm als notwendiger Wachstumsstufe bekennt, macht ihm alle Ehre.

Die Suite für Violine und Kammerorchester von Karl Schäfer (Uraufführung), die Maria Neuß (Berlin) überlegen und schwungvoll spielte, fordert zum Vergleich heraus. Bei Schäfer ist im Gegensatz zu Maler eine robuste Selbstbescheidung vorherrschend. Es gibt eine gesunde Spielmusik, der Part der Sologeige ist aus den Mitteln des Instruments heraus gestaltet, das dreisätzige knappe Werk in Konzertform wirkungsvoll aufgebaut. Einzelzüge lassen aufhorchen; und man glaubt zu spüren, daß der Komponist starke Entwicklungsmöglichkeiten hat, wenn er wagen wird.

Das Concertino für Klavier und Orchester von H. W. Osieck (Uraufführung) ist ein dreisätziges Werk von heiterer Beschwingtheit. Es hat sich, der Natur des Soloinstruments entsprechend, noch nicht ganz von der alten Akkordik und Figuration frei gemacht. (Ihre traditionelle Gebundenheit spürt man am ehesten, wenn man etwa das graziöse Klavierkonzert des jungen Franzosen Françaix kurz vorher gehört hat.) Aber das Werk als solches, das der Komponist selbst solistisch einführte, zeugt für wirkliches Können und den Willen zu Spiel und Form.

Nach all dem ist kein Zweifel, daß dieser Geist des „Konzertierens", in dem sich die rein musikalischen Kräfte am freiesten und lebensvollsten entfalten können, im Mittelpunkt des schöpferischen Bemühens der Jungen steht.

3. Die Kammermusik

Der Geist des Konzertierens wirkt entscheidend umgestaltend auch in dies Gebiet hinein, in dem das „Dialektische" der klassischen Kammermusik, das Goethe so einsichtig beschrieb, zurückzutreten scheint. Das bedeutet freilich nicht etwa Nachlassen der geistigen und handwerklichen Zucht dieser Gattung, die nach wie vor der Prüfstein des Schaffenden ist. Nur die Problemstellung ist eine andere geworden. Johannes Przechowski, der Norddeutsche, nennt sein dreisätziges Streichquartett in C-dur (Uraufführung) „eine heitere Spielmusik"; Josef Ingenbrand, der Rheinländer, reiht in seinem Streichquartett (Uraufführung) ganz verschiedenartige Einzelsätze locker aneinander; „Spiel um ein Thema" heißt der erste; „Fugenspiel" der letzte. Edward Staempfli sagt in der Einführung über sein „Duo für Violine und Klavier": Beide Instrumente entfalten darin ihre ihnen eigenen Möglichkeiten und bilden ein konzertantes Ganzes.

Wieder zeigt sich im Vergleich ganz klar, was gewollt und in dieser Altersfolge der nach 1900 Geborenen möglich ist.

In Przechowskis Werk, das für die vielfältige Verwendbarkeit der dreisätzigen Konzertform zeugt, spricht im 1. Satz eine Fülle kräftiger Erfindung, melodisch und rhythmisch knapp und klar durchgeführt, unmittelbar an. Der langsame Satz beginnt mit einer ruhigen Melodie, deren Bedeutsamkeit eine rhythmisch lebensvolle Ge-

genstimme unterstreicht. Im weiteren Verlauf kommt es nicht zu letzter Geschlossenheit — es bleibt der langsame Satz das schwerste Problem dieser dreisätzigen Form. Der letzte Satz, mit seiner frisch daherbrausenden Kernmelodie und der überraschenden Auflockerung der Stimmigkeit durch das Mittel des Pizzicato, hat alle Vorzüge des ersten wieder und rundet die Form gefällig und überzeugend.
Ingenbrand versucht sich an allen möglichen Formen; zu den schon genannten treten „Impression", „Walzer", „Rezitativ". Er versteht es, in jeder klanglich zu überzeugen. Eine Gesamtform bildet sich dennoch nicht — so gut auch die letzte Fuge mit ihrem wohlgegliederten Hauptthema, den gegensätzlichen Themengruppen und den klirrenden Unisonogängen angelegt und durchgeführt ist. Noch ist das „Spielerische" zu stark!
Das Duo von Staempfli, das 1936 in Paris uraufgeführt wurde, ist das Gegenbild. Die gesetzlose Improvisation des ersten langsamen Satzes, die hauchdünne Klanglichkeit des dritten stellen Geige und Klavier fast beziehungslos nebeneinander. Die schnellen Sätze, der zweite also mit seiner wie am laufenden Band abrollenden Melodik und der vierte mit seinem stoßenden Tanzrhythmus, der im Fugato aufgelöst und neu angekurbelt wird, entstammen jener übernationalen „motorischen Rhythmik", die uns wie ein mechanisches Gegenbild des beseelten Rhythmus echter Nationalmusik erscheint. Musik dieser Art mag gekonnt, vielleicht sogar als Durchgangsstufe für einen Schaffenden notwendig sein. Vielleicht wird sie später einmal, wie die Gigue der alten Suite, als besonderes Merkmal einer einzelnen stilisierten Tanzform neben anderen möglich werden. Als Grundprinzip ist sie gefährlich, weil sie wurzellos ist. — Und in welchen Bereich des Musiklebens gehört solche Klavier-Violin-Musik? Ins Haus gewiß nicht; im Konzertsaal wird man sie vielleicht einmal als kühle Virtuosität gelten lassen. Im Grunde hat auch die Gattung, wenn man sie so einseitig prägt, keine Heimat, schwebt beziehungslos im leeren Raum.
Das Stroß-Quartett spielte die Werke von Przechowski und Ingenbrand vorzüglich. Die Aufführung des Duos von Staempfli war eine Meisterleistung von Fritz Hirt (Basel) und F. J. Hirt (Bern). Zu Anfang des zweiten Teils spielte Margaret Kilpinen (Helsingfors) fein empfundene, wenn auch merkwürdig mosaikhafte Klavierwerke (Suite op. 89 und Sonate op. 86) des Liedkomponisten Yrjö Kilpinen als beifällig aufgenommene Uraufführung.

4. Sinfonische Probleme

Die sinfonische Musik war das Kernstück musikalischen Schaffens im vergangenen 19. Jahrhundert. Die Frage muß darum lauten: Sind die alten einzelmenschlichen Inhalte, sind die fast über Gebühr gebrauchten Ausdrucksmittel und Formen noch tragkräftig für musikalische Gestaltung? Sind Anzeichen da, daß ein neuer Inhalt die alten Mittel verwandeln, oder anders, daß verwandelte Mittel sich notwendig anderer Inhalte bemächtigen?
Alter Inhalt — alte Mittel: sie sind gerechtfertigt, wenn eine Einheit von Inhalt und Form erreicht wird. Altmeister Rezniceks Fantasie-Ouvertüre „Schuld und Sühne" gestaltet ein individuelles „Programm" mit den überzeugend gehandhabten Mitteln der Generation Strauß-Reger. K. Kattnigs Scherzo (Uraufführung), ein buntes, wohlklingendes Kaleidoskop wird man wohl erst im Zusammenhang der Gesamtform, in die es gehört, recht würdigen können. Kurt Atterbergs „Suite aus der Musik zu Shakespeares Sturm" (Uraufführung) gestaltet einen klar vorgegebenen Inhalt überzeugend mit den alten Mitteln. Starken, ja stürmischen Beifall trug die 5. Sinfonie (Werk 33) von Max Trapp ihrem Schöpfer ein. Die weise Selbstbeschränkung auf eine „fröhliche, heitere, lebensbejahende" Grundempfindung, die starke Steigerungen und große Höhepunkte nicht ausschließt, die treffliche Erfüllung der selbst gestellten Forderung nach Klarheit im Aufbau, Sicherheit im Ausdruck, Entschiedenheit und Eindeutigkeit im Thematischen geben dem Werk den entscheidend abschließenden Charakter. Hier endet die deutsche klassisch-romantische Tradition!
Inzwischen hat sich während der zwei letzten Jahrzehnte in der europäisch-abendländischen Musikkultur eine neue Sprache sinfonischer Musik gebildet — unter Wehen und Wirren, die oft den ganzen Kernbestand unserer Tonkunst zu erschüttern drohten. Ihre neue Melodik, Klanglichkeit und Rhythmik, die geklärt und gereinigt

den Schaffenden zum selbstverständlichen Ausdrucksmittel wurde, erschien bei diesem Musikfest in der Abwandlung durch die verschiedenen europäischen Musiknationen. In der kühnen und energischen „Musik für Streichorchester" von Arthur Bliß ist sie gespiegelt in der klaren überlegenen Bewußtheit des Engländers. Das „Concerto di Camera" des Franzosen Henry Barraud, das im Gegensatz zu den in Abschnitt 2 genannten Werken den „Geist des Konzertierens" völlig verleugnet, hat die für jene Nation so bezeichnende Feinheit der Klangwirkungen und die Kürze und Rationalität eines gezügelten Empfindungsausdrucks.

Wie anders wirken dann die Werke der beiden Italiener! Die Sprache zwar ist keine andere, als in jenen Kompositionen. Aber der Inhalt ist neu; eine neue Welt steigt auf. Casellas „Introduzione, Corale e Marcia" kündet in aufrüttelndem neuen Bläserklang von der heroischen Haltung des neuen Italien. Francesco Malipieros Zweite (elegische) Sinfonie ist die Widerspiegelung einer harten und „nicht sehr frohen" Zeit in der Seele des bejahend Mitlebenden. Eine Sinfonie der Sorge möchte man sie nennen in dem knappen männlich-ernsten Pathos der beiden langsamen und der gestrafften kämpferischen Haltung der beiden schnelleren Sätze. Das Wagnis einer echten, pathetischen Ausdrucksmelodie ist geglückt. Hier ist wirklich die unnachahmliche Haltung der alten italienischen Monodie auf neuer Zeitstufe wiedergewonnen. Hat nicht Malipiero selbst die Werke des großen Monteverdi neu herausgegeben? Geschichtliche Erkenntnis und unbedingte Zeitgemäßheit brauchen sich also nicht auszuschließen. Dürfen wir danach auf eine neue „klassische" Ausdrucksmelodie hoffen?

Deutschland hatte bei diesem Musikfest aus der gleichen Altersfolge niemand in den Kampf einzusetzen. Eine ernste Mahnung! Dafür trat einer der jüngsten Generation (geb. 1911) auf den Plan, Helmut Degen, und errang sich mit seinen „Variationen über das Geusenlied" (Uraufführung) einen klaren Erfolg. Beispielhaft ist in diesem Werk die Wahl des Volksliedes als Grundstoff, beispielhaft auch die freie Verwendung der Variation. Nicht alles ist geglückt. Dadurch, daß der Komponist den Grundstoff frei behandelte, anstatt ihn als Substanz und Form durch alle Veränderungen zu führen wie unsere großen Meister, sind die Variationen etwas ungleich an Länge und Gewicht geworden. Und die große Schlußsteigerung, die das ganze Lied in mächtigem Klang einführt, entbehrt so der letzten Berechtigung. Dennoch wird das Werk in seiner Haltung fruchtbar weiterwirken.

Wie eine lieblich-heitere Ergänzung dazu wirkt Riisagers Suite über dänische Kinderlieder („Zum Geburtstag"). Auch hier spielt die Variation eine entscheidende Rolle. Die Durchsichtigkeit und Wirkungssicherheit der Partitur, die für kleines Orchester geschrieben ist, ist erstaunlich. Man ist begierig, größere Werke dieses Komponisten kennen zu lernen.

Bleibt als letztes Béla Bartóks „Musik für Saiteninstrumente". Sie ist 1936 entstanden, im Auftrag der Basler Kammerorchester-Vereinigung, zu deren 10jährigem Jubiläumskonzert im Januar 1937 geschrieben. Dies Werk steht einsam jenseits und über den andern. Schon die klangliche Gruppierung ist merkwürdig. „Die Streicher sind in zwei Klangkörper aufgeteilt; als dritte Klanggruppe steht ihnen Klavier, metallisch timbriert durch Celesta und Harfe, gegenüber. Über den Formgedanken des Werkes äußert sich der Komponist selbst: „Der erste Satz ist in einer streng gemessenen, gleichmäßigen Streicherbewegung entworfen, die einem rein melodisch-linearen Ablauf folgt. Die drei letzten Sätze werden formal vom Prinzip der Reihung beherrscht, ohne daß die Formeinheit dabei zerrissen wird. In einer vielfältigen „Knüpf-Technik" erscheinen die thematischen Hauptmotive immer anders verwoben, wie durch einen roten Faden, der den einzelnen Sätzen die Richtung ihrer Entwicklung vorzeichnet." — Bei der Aufführung des Werks war es ein einziges Mal so, daß sie die Eigenart des Werkes stärker verdunkelte als klärte. Die Besetzung der Streicher war wohl zu stark; das dichtgewobene Präludium wird nur bei sorgfältigster Phrasierung und Artikulation sich in seiner unbeirrbaren musikalischen Folgerichtigkeit offenbaren. Am besten gelangen die beiden schnellen Sätze, die von „motorischer Rhythmik" weltenweit entfernt sind. Da ist blutvoller Rhythmus, ausdrucksstark und von einer ganz unmittelbaren Lebenskraft — jenes Element, in dem man am ehesten spürt, daß ein

Ungar und ein Volksliedkenner seiner Nation der Schöpfer des Werkes ist. Dem erstmaligen Hören erschließt er sich nicht völlig.

6. Erneuerung des Tanzspiels aus dem Geiste der Musik
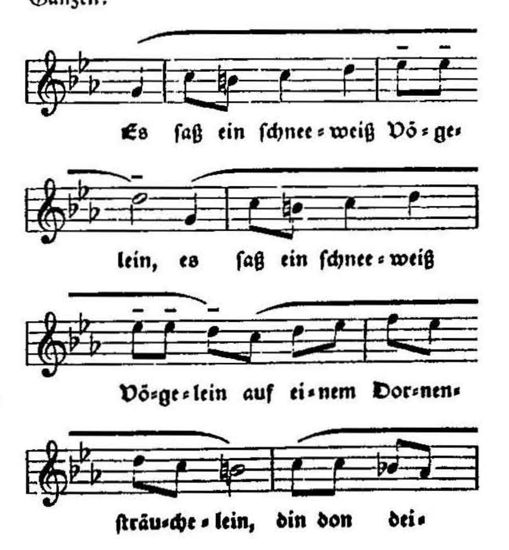
Der Abend, der die Uraufführung der beiden Ballette von Gerhard Frommel und Hermann Reutter brachte, stand im Mittelpunkt des Festes. Für die Aufführung waren die stärksten Kräfte eingesetzt. Sonia Korty (von der kgl. flämischen Oper, Antwerpen) hatte die gesamte choreographische Leitung und tanzte die beiden Hauptrollen. Die in Farbe und Form klug zurückhaltenden und gerade dadurch im Geschehen mitwirkenden Bühnenbilder schuf Ludwig Sievert (Frankfurt a. M.). Herbert Albert dirigierte. Heinz Denies vom Stadttheater Mainz tanzte die beiden männlichen Hauptrollen, erfreulich straff und klar, ohne jene verfängliche Weichheit, die man so oft bei Tänzern findet. An der Ausführung war im übrigen außer weiteren sehr guten Solokräften die ganze Tanzgruppe der Städt. Bühnen Frankfurt a. M. beteiligt.
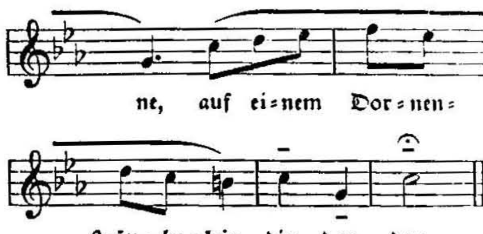
Der Abend gewann seine besondere Spannung dadurch, daß zwei denkbar gegensätzliche Werke nebeneinander standen. Gerhard Frommel bezeichnet sein Ballett „Der Gott und die Bajadere" als eine Tanzlegende. Sicher hat ihn das tiefe Ethos des Stoffes, das Goethe zu seinem vollendeten Gedicht begeistert hat, zur Wahl bewogen. Aber es war zu bedenken, daß gerade das Tiefste des Vorgangs, die innere Läuterung der Bajadere, nie in die sinnliche Wirklichkeit der Bühne würde eingehen können, ja ein gut Teil des *ganzen* Vorgangs sich der tänzerischen Darstellung entzieht. Bleiben also die im Stoff äußerlich gegebenen Tanzgelegenheiten. Hier beweist der Komponist, daß er für den Tanz zu schreiben versteht. Einprägsam zuerst der Tanz der zweiten Bajadere (Luise Autin), der große Werbetanz des Gottes, die Totenklage der Weiber (Solo: Lotte Riegel) und der Opfergang der Bajadere (Sonia Korty). Bleibendster Eindruck jener Augenblick im fahlen Licht des Morgens, da der Gast, von zwei Bajaderen begleitet, davontanzt: Musik von besonderer tänzerischer Beschwingtheit. Dann plötzliches Stocken — sie entdecken die Bajadere am Lager des toten Gottes. Jetzt aber, da wir neues Anwerfen des tänzerischen Rhythmus, Spannung und Steigerung erwarten, setzt sinfonische Ausdrucksmelodie ein und mit ihr der Zwang zu mimischer Ausdeutung. Die Spannung ist vorbei.

Es zeigt sich hier und anderswo im Werk, daß die sinfonische Melodie, die der Komponist eindringlich und überlegen handhabt (am schönsten im Vorspiel!), ihrem Wesen nach keineswegs rhythmische Kraft und Klarheit genug besitzt, um „ausgetanzt" zu werden. Die Tanzenden, vor allem Frau Korty, die alle erdenkbare Mühe auf die Gestaltung verwendet hatte, müssen sich auf ausdeutende Bewegung beschränken und können so ihr Bestes nicht geben.
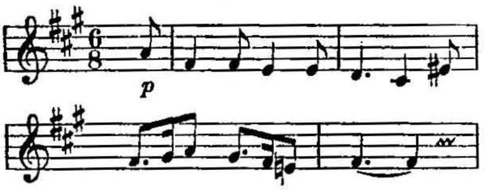
Das Gegenbeispiel ist Hermann Reutters Tanzspiel „Die Kirmes von Delft" nach einer alten flämischen Legende. Frommels Partitur ist für den Bühnentanz vorgedacht — und bereitet ihm so die größten Schwierigkeiten. Reutters Musik geht von Lied und Tanz als musikalischen Urgegebenheiten aus; die rein musikalische Kraft ist so stark, daß das Werk auch als selbständige Komposition seinen Weg machen wird. Und gerade darum ist es am reibungslosesten in echten Tanz umzusetzen.

Ein flämisches Volkslied (dem wir den Text beigeben) ist Vorspiel und Kerngedanke des Ganzen:
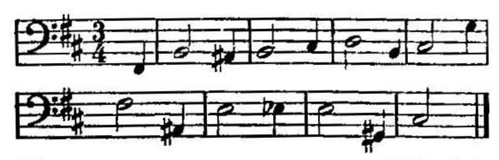




Noch ehe der Vorhang aufgeht, wissen wir aus den zwei Variationen, die Reutter dem Thema anreiht, welcher Vielfalt der rhythmischen und Ausdrucksverwandlungen eine solche einfache Melodie fähig ist. — Reigenmelodien tragen Anfang und Fortgang der Handlung — und dann klingt, beim ersten Auftreten der fremden Gauklerin, eine neue Liedmelodie auf, der ersten urverwandt, doch neu erfunden als Ausdruck dieser rätselvollen Gestalt.



Wenn die Darstellerin nun diese Weise und die anschließenden Variationen tanzt, dann merken wir bewundernd, daß der allgemein verbindliche Ausdruck einer solchen volksmäßigen Melodie und ihrer Wandlungen recht wohl mit den objektiven Ausdrucksformen des klassischen Balletts gestaltet werden kann. Sonia Korty gibt in diesem einfachen und doch jede Einzelheit der Musik wiedergebenden Tanz den entscheidenden Beweis ihres eigenen Könnens und ihrer Gestaltungskraft. — Nur ein Stück steht noch höher, die Passacaglia, deren Thema musikalisch aus jenem flämischen Volkslied erwächst:



Sie wird in ihren verschiedenen, ständig steigernden Verwandlungsstufen auf der Bühne zu einer unvergeßlichen choreographischen Vision der gefangenen Peregrina ausgestaltet; und ein Kinder-Alptraum von Gestalten und Wänden, die einengen und bedrängen, wird sichtbare, bewegte Wirklichkeit.

Als schließlich die Handlung, die sich nirgendwo von der Grundlage des Tanzes löst, zu glücklichem Ende gekommen, Peregrina befreit ist und die Liebenden entwandern — da löst sich alle Spannung in einer leise und doch bestimmt ansetzenden Reigenmelodie. Sie ist so befreiend und abschließend zugleich, wie jene Schlußreigen aus Händels Opern, etwa aus „Otto und Theophano". Diese einfache meisterliche Treffsicherheit der rhythmisch erfundenen Ausdrucksmelodie eignet der ganzen Partitur!

In diesem Werk Hermann Reutters und seiner Bühnengestaltung durch Sonia Korty hat eine Erneuerung des Tanzspiels aus dem Urgrund der Volksmusik begonnen. An allen großen Zeitwenden hat das Tanzspiel die Neuschaffung bzw. Erneuerung des musikalischen Theaters entscheidend eingeleitet. Möchte auch dem, was hier in Baden-Baden so überzeugend und erfolgreich gewirkt, die fruchtbare weiterzeugende Wirkung nicht versagt bleiben! Dann war diese Uraufführung ein entscheidender Augenblick für die deutsche Musikkultur.

Der musikalische Alltag

DER SCHALLPLATTENRING DER NS.-KULTURGEMEINDE

Im Musikleben des Volkes steht neben dem Rundfunk die Schallplatte an erster Stelle. Eine Untersuchung darüber, wie die Musik beschaffen ist, die dem Volke mittels der Schallplatte zugeführt wird, muß daher einen Schluß auf das musikalische Niveau des Volkes zulassen und muß gleichzeitig erkennen lassen, ob die Schallplatte kulturpolitisch gesehen zu bejahen ist.

Durchblättert man heute die Kataloge der großen Schallplattenfirmen, so stellt man als Musiker oder Musikliebhaber mit Befriedigung fest, daß in ihnen neben der Schlagermusik nicht nur die gehobene Unterhaltungsmusik, sondern auch die ernste Musik einen breiten Raum einnimmt. Es finden sich in fast allen Katalogen die Mehrzahl der Werke von Beethoven, Mozart, Schubert, Wagner, Brahms, Schumann, Reger,

Pfitzner, Richard Strauß — kurz, es sind die klassischen und die modernen Meister der Tonkunst in überraschend großem Umfange auf die Schallplatte übertragen. Es handelt sich auch durchweg um Aufnahmen von hoher künstlerischer Qualität. Wir finden als Dirigenten Namen von internationalem Klang wie Furtwängler, Abendroth, Mengelberg, Toscanini, um nur einige zu nennen. Die Spitzenorchester der Welt haben sich zur Verfügung gestellt. Unter den Gesangs- und Instrumentalsolisten von Bedeutung gibt es kaum einen, dessen sich nicht die Schallplattenindustrie versichert hätte. Der unbefangene Beobachter könnte also selbst nach gründlicher Durchsicht der Produktionskataloge diese befriedigt aus der Hand legen in der Meinung, es sei alles in bester Ordnung. Erst die weitere Frage: „Kommen diese guten Platten auch ins Volk, werden sie von denen, für die sie bestimmt sind, auch gekauft?" führen zu der Aufdeckung eines schweren Übelstandes. Zieht man die Absatzziffern der größeren Produktionsfirmen heran und prüft das Verhältnis zwischen dem Absatz guter und minderwertiger Musik, so ergibt sich ein Zustand, der schwerste Bedenken auslöst. Einige praktische Beispiele, für die die Umsatzzahlen einer der größten Schallplattenfirmen zur Verfügung standen:

In sieben aufeinanderfolgenden Monaten wurden von einem Concerto grosso von Händel, dirigiert von Hermann Abendroth, insgesamt 604 Platten verkauft.

In acht Monaten wurden von dem Tonfilmschlager „Mein Herz ruft nach Dir" 28 000 Platten verkauft.

Ein Concerto grosso von Vivaldi, Dirigent Hermann Abendroth, erzielte in sieben Monaten einen Absatz von 293 Platten.

Der Schlager „Du kannst nicht treu sein" erzielte in zwölf Monaten einen Verkauf von 32 275 Platten.

Sechs deutsche Tänze von Mozart, Dirigent Hans Knappertsbusch, erbrachten im Laufe von sechs Monaten 38 verkaufte Platten.

Der Schlager „Regentropfen" erreichte in acht Monaten die Zahl von 36 914 verkauften Platten.

Eine Schallplatte mit den Wiener Sängerknaben mit einem Chor von Mozart und Solveigs Lied von Grieg erbrachte in acht Monaten einen Umsatz von 745 Platten.

Der Schlager „Die Krumme Lanke" erzielte in zwölf Monaten eine Auflage von 11 000 Platten.

Zwei doppelseitige Platten aus der „Götterdämmerung" mit Walter Kirchhoff erzielten in sieben Monaten 14 bzw. 20 Verkäufe.

Der Schlager „Wie ein Wunder kam die Liebe" hatte in acht Monaten eine Auflage von 12 250 Platten.

Das sind beliebig herausgegriffene Zahlen, die sich um unzählige Beispiele vermehren ließen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Absatzverhältnisse bei anderen Großfirmen ähnlich aussehen. Diese Zahlen reden eine so deutliche Sprache, daß sich eigentlich jeder Kommentar erübrigt. Wenn man von einem kulturellen Notstandsgebiet reden könnte, so wäre es auf dem Gebiet der Schallplatte gegeben. Es bleibt nun noch übrig zu untersuchen, wo die Ursache dieses Notstandes liegt.

Der Industrie muß man bescheinigen, daß sie ihrer Aufgabe, gute Musik auf die Schallplatte zu bannen, in hinreichendem Maße nachgekommen ist. Es ist ferner festzustellen, daß die Verkaufsorganisation über das ganze Reichsgebiet glänzend aufgezogen ist. In allen Städten bis zu den kleinsten Orten hinab sind Radio- und Schallplattengeschäfte vorhanden, die es jedem Volksgenossen leicht machen, nach eigener Wahl Platten zu erwerben. Man kann der Händlerschaft sicherlich nicht den Vorwurf machen, daß sie nicht bestrebt wäre, auch gute Platten zu verkaufen. Selbst in kleinen Geschäften findet man neben den Schlagerplatten auch eine meistens überraschend große Anzahl von wertvollen Aufnahmen. Man kann also nicht von einem Versagen der Industrie oder der Händlerschaft sprechen, sondern muß, so ungern man dies auch ausspricht, von einem mangelnden Verständnis der Käuferschicht, also des Volkes selbst sprechen. Hieran etwas zu ändern ist aber weder die Industrie noch die Händlerorganisation imstande. Hier muß die Hilfe einer großen, das ganze Reichsgebiet erfassenden Kulturorganisation einsetzen.

Diese Feststellungen und Überlegungen veranlaßten den Gau Berlin der Nationalsozialistischen

Kulturgemeinde im Herbst 1936 zur Gründung eines Schallplattenringes. Die Bezeichnung Schallplatten**ring** ist vielleicht für den befremdlich, der das organische Gefüge der NS.-Kulturgemeinde nicht kennt. Ein Grundsatz der NS.-Kulturgemeinde ist die Verpflichtung ihrer Mitglieder zur **regelmäßigen** Teilnahme an den kulturellen Veranstaltungen, da erst durch die immer wiederkehrende kulturpolitische Beeinflussung die notwendige Erziehungsarbeit geleistet werden kann. So besucht das Mitglied des Theaterringes nicht einmal, sondern zwölfmal im Laufe eines Jahres Theater- oder Opernaufführungen. So nimmt das Mitglied des Konzertringes nicht an einem oder zwei, sondern mindestens an sechs Konzerten im Laufe einer Spielzeit teil. So verpflichtet sich das Mitglied des Buchringes nicht zum Erwerb **eines** Buches, sondern zur Abnahme einer ganzen Buchreihe. In gleicher Weise ist dieser Grundsatz auch auf den Schallplattenring angewendet worden. Die Mitglieder müssen sich zu einer Mindestabnahme von vier oder acht Platten im Laufe eines Jahres verpflichten. Als Entgelt für diese feste Bindung werden den Mitgliedern besondere Vorzugspreise eingeräumt, die etwa 30 bis 40 % unter dem handelsüblichen Ladenpreis liegen. Der Schallplattenring umfaßt zwei Reihen zu je vier Platten. In der Reihe A werden die wichtigsten Gruppen der Musik erfaßt. In den vier Abteilungen der Reihe A, Klassiker der Musik, Stimmen der Völker, Zeitgenössische Musik, Zur Unterhaltung, erscheint jährlich je eine Platte. Im Laufe einiger Jahre wird diese Reihe also einen ausreichenden Querschnitt durch das Gebiet der wertvollen Musik geben. Naturgemäß vollzieht sich dieser Aufbau langsam, und es mußte daher dem verständlichen Wunsch des Schallplattenfreundes, gleichzeitig auch in den Besitz geschlossener größerer Werke zu gelangen, Rechnung getragen werden. Das geschieht in der vier Platten umfassenden Reihe B, in der jährlich ein größeres Werk der klassischen oder modernen Musik partiturgetreu aufgenommen wird. Es liegt auf der Hand, daß die Reihe B mehr Anreiz zum Kaufe bietet als die Reihe A, die sich notwendigerweise nur langsam von Jahr zu Jahr mehr entwickeln kann. Der Erwerb der Reihe B ist daher an die gleichzeitige Abnahme der Reihe A gebunden.

Die acht Platten des ersten Jahres liegen bereits vor. Sie zeigen, in welcher Weise die NS.-Kulturgemeinde ihre Gedankengänge praktisch verwirklicht hat.

Reihe A

Die erste Platte der Gruppe „Klassiker der Musik" bringt auf der einen Seite die C-Dur Fuge von Bach für Orgel, gespielt von Günther Ramin, auf der anderen Seite das „Halleluja" aus dem Händelschen „Messias", aufgenommen von Bruno Kittel mit dem Kittelschen Chor und der Staatskapelle.

Die Gruppe „Stimmen der Völker" bringt auf den beiden Seiten einer Platte zwei höchst interessante Volksliedbearbeitungen. Werner Egk, eine der stärksten Hoffnungen unter den jungen Komponisten, bearbeitete „All mein Gedanken" für zwei Solostimmen und Kammerorchester. Paul Graener schrieb eine Bearbeitung des Volksliedes „Kein Feuer, keine Kohle" für zwei Solostimmen und Kammerorchester. Die Gegenüberstellung dieser Repräsentanten zweier aufeinanderfolgenden Komponistengenerationen ist ebenso reizvoll wie aufschlußreich. Zur Aufnahme standen Käte Heidersbach und Eyvind Laholm sowie Mitglieder der Staatskapelle Berlin zur Verfügung. Sie wurden dirigiert von den Komponisten selbst, sodaß die Wiedergabe als durchaus werktreu anzusehen ist.

In der Gruppe „Zeitgenössische Musik" wurde ein wertvolles, leicht verständliches Werk des großen Finnen Jean Sibelius, die „Finlandia", gewählt. Hermann Abendroth hat es mit der Staatskapelle Berlin in meisterhafter Weise gespielt.

Die vierte Gruppe „Zur Unterhaltung" ist, wie ohne weiteres zugegeben wird, die schwierigste, da einerseits dem Verlangen nach leichter Unterhaltung entsprochen und andererseits jedes Abgleiten in Verkitschung vermieden werden muß. Die beiden Aufnahmen dieser Platte zeigen indes, daß das Ziel, wertvolle und dennoch leichte Unterhaltungsmusik zu bieten, erreichbar ist. Es gibt von dem Meister der Romantik Albert Lortzing, eine geistreiche, humorvolle und wirksame Parodie der Zauberflöten-Ouvertüre. Lortzing hat sie für vier Männerstimmen gesetzt und gleichzeitig textiert. Die Bearbeitung Lortzings stellt einen der köstlichsten Musikscherze

der Musikgeschichte dar. Der raffinierteste amerikanische Jazz-Arrangeur muß neidisch werden, wenn er sieht, mit welcher virtuosen Leichtigkeit Lortzing diese Parodie geschrieben hat. Die zweite Seite der Unterhaltungsplatte bringt den „Donauwalzer" von Strauß in einer Bearbeitung für drei Klaviere.

Reihe B

In der Reihe B, die alljährlich auf vier Platten in partiturgetreuer Aufnahme ein größeres Werk bringt, erschien im ersten Jahr das Forellenquintett von Franz Schubert. Die Ausführung wurde Michael Raucheisen und den Solisten des Berliner Philharmonischen Orchesters übertragen. Die musikalisch wie technisch mustergültige Aufnahme des Forellenquintetts hat einen überraschend großen Anklang gefunden. Das ist erfreulich und verspricht Gutes für die Zukunft. Es nimmt indes nicht wunder, wenn man bedenkt, daß Platten in dieser Qualität RM 4.— bis 5.— kosten, während sie für die Mitglieder des Schallplattenringes nur mit RM 2.50 berechnet werden.

Die Preisgestaltung des Schallplattenringes ist auf die Kaufkraft der breitesten Volksschichten abgestellt. Die Mitgliederpreise betragen für die 25-cm-Platte RM 1.75, für die 30-cm-Platte RM 2.50. Gemessen an der Vollendung der bisher herausgebrachten Aufnahmen ist dieser Preis als sehr mäßig zu bezeichnen. Die Platten werden zu handelsüblichen Ladenpreisen über die Händlerschaft auch an Nichtmitglieder abgegeben.

Es ist nun die Aufgabe der NS.-Kulturgemeinde, auch für den Schallplattenring Mitglieder zu werben und dadurch die Verbreitung wertvoller Schallplattenmusik im Volk zu fördern. Die musikalische Erziehungsarbeit, die hiermit geleistet wird, sollte man nicht zu gering schätzen. Der künstlerische Geschmack des Volkes wird gebildet. Es werden Maßstäbe für gute Musik vermittelt und die Mitglieder unmerklich dazu erzogen, daß sie billige Musik als unkünstlerisch und schlecht ablehnen und zur Befriedigung ihres Unterhaltungsbedürfnisses nicht nur zur Schlagerplatte greifen, sondern sich auch hier wertvollerer Musik zuwenden.

Bei der Gründung des Schallplattenringes ist auch die Frage geprüft worden, ob hierdurch der Händlerschaft Schaden zugefügt wird. Die als Beispiele mitgeteilten Absatzziffern zeigen aber, daß der Schallplattenhandel vorläufig fast ausschließlich von dem Verkauf der Schlagerplatten existiert. Die Gewinnung neuer Schallplattenfreunde muß außerdem zwangsläufig auch der Händlerschaft Nutzen bringen. Es wird kaum ein Mitglied des Schallplattenringes geben, das sich ein Jahr lang nur die acht von der NS-Kulturgemeinde herausgebrachten Platten vorspielt. Wenn die Freude an der Schallplatte einmal geweckt ist, wird der weitere Bedarf an Platten bei der Händlerschaft gedeckt werden. Außerdem wirbt der Schallplattenring für die Anschaffung elektrischer Spielgeräte, da nur in einer guten Wiedergabe alle Schönheiten der Aufnahmen zur Geltung kommen. Die Spielgeräte können aber wiederum nur vom Schallplattenhändler bezogen werden. Wie auf fast allen Gebieten des kulturpolitischen Lebens ergibt sich auch beim Schallplattenring die Tatsache, daß eine neue, richtungweisende Idee nicht nur kulturelle, sondern auch wirtschaftliche Werte schafft, und daß die kulturpolitische Organisation „NS.-Kulturgemeinde" nicht nur geistige Anregung und künstlerische Aufbauarbeit leistet, sondern daß ihre Tätigkeit sich auch befruchtend für die allgemeine Wirtschaft auswirkt. —

Hansheinrich Dransmann

KONZERTE

Das Reichsluftfahrtministerium schenkt der Förderung zeitgemäßer Blasmusik für die Kapellen der Luftwaffe sorgfältige Beachtung (vgl. den Beitrag des Musikreferenten Hauptmann (E) Winter in diesem Heft S. 16 ff.). So war das vom Ministerium veranstaltete Blas-Sinfoniekonzert der Luftwaffe am 24. Februar in der Philharmonie, ausgeführt vom verstärkten Hochschulorchester der Luftwaffe unter der Leitung von Luftwaffen-Musikinspizient Professor Husadel ein Ereignis von besonderer Bedeutung. Dem bekannten bedauerlichen Mangel an Originalkompositionen für Blasmusik sucht die Behörde durch Erteilung von Kompositionsaufträgen zu steuern; vier solcher Originalwerke erlebten im 1. Teil des Programms ihre Uraufführung. Besonders gefielen eine „Sinfonische Musik" von Eberh. Ludwig Wittmer (geb. 1905) in drei Sätzen und ein zweiteiliges

Divertimento von Boris Blacher (geb. 1903), Werke, die sicheres Können und Vertrautsein mit den Eigenarten der Blasmusik zeigen. Außer dem „Neukuhrener Bläserspiel" von Herbert Brust (geb. 1900) hörte man noch eine großangelegte „Festmusik" des gleichaltrigen Felix Raabe, die stilistisch stark unter dem Einfluß Wagners steht und — wie der Titel andeutet — nur bei besonderen Gelegenheiten in verstärkter Besetzung wird ausgeführt werden können, um nichts von ihrer Wirkung einzubüßen. In dieser Hinsicht sind die Vertonungen von Blacher und Brust überlegen, die kristallklar und durchsichtig auch in kleiner Besetzung klingen werden, was ihrer Verbreitung und Aufführung auch in kleineren abgelegenen Fliegerhorsten förderlich sein dürfte. — Der zweite Teil des Konzerts war drei Bearbeitungen (Debussy, Grieg, Richard Strauß) von Husadel vorbehalten. Gewiß: wenn schon Bearbeitungen in ein Konzertprogramm aufgenommen werden, so hört man lieber eine solche von „Tod und Verklärung" als etwa „Dichter und Bauer" oder „Leichte Kavallerie", zumal wenn jene von feinem Einfühlungsvermögen und virtuoser Arrangierkunst zeugen wie bei Husadels Bearbeitung; dennoch bleibt der Wunsch nach einem Repertoire für Blasmusik, das hoffentlich in Kürze völligen Verzicht auf jegliche im Zeitalter der Schallplatte und des Rundfunks überflüssige „Bearbeitung" gestattet. — Im Ganzen ein schöner Erfolg und Ansporn zu emsiger Weiterarbeit für Veranstalter und Ausführende.
JWSch.

Der reichsdeutsche Zweig des Arbeitskreises für Hausmusik veranstaltete vor einem Kreis geladener Gäste eine Kammermusik gemeinsam mit dem Kunstdienst in dem von Reichsminister Dr. Goebbels gegründeten und betreuten „Haus der Kameradschaft der deutschen Künstler". Der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger spielte Werke von Telemann, Hasse, Vivaldi und das 5. Brandenburgische Konzert von J. S. Bach in originalgetreuer Besetzung. Zweck der Veranstaltung war, vor den führenden Persönlichkeiten der Partei, der Ministerien und der Reichskulturkammer einen Ausschnitt aus den vorjährigen Musiktagen in Kassel und damit aus der Arbeit des AfH. zu geben. Der Kammermusikkreis überzeugte den begeistert mitgehenden Kreis der Gäste durch außergewöhnliche Leistungen. —

In den letzten drei Sinfoniekonzerten des Flensburger Grenzlandorchesters brachte Johannes Röder folgende Werke aus neuerer und neuester Zeit zur Aufführung: ein Divertimento von Max Trapp, „Concerto grosso" von Ernst Lothar von Knorr, das Violinkonzert von Sibelius sowie die 3. Sinfonie von Richard Wetz. Reicher Beifall dankte den Ausführenden für die verdienstvollen Bemühungen um das neuzeitliche Schaffen. —

Die Kammersinfonie in A-dur von Josef Suder wurde in München mit großem Erfolge aufgeführt.

Die 110. Wiederkehr des Todestages von Beethoven beging der Nürnberger Kammerchor unter Leitung von Musikdirektor Karl Meister mit einem Festkonzert. Neben der vollendeten Wiedergabe des „Elegischen Gesanges" gelang besonders der selten gehörte Kanon für 6 Solostimmen: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut", den Beethoven in der „Wiener Zeitschrift für Kunst" vom 21. Juni 1823 erstmalig veröffentlichen ließ. —

BUHNENMUSIK

Die leichte Muse wartete mit zwei Werken auf: im Schillertheater zu Berlin ging die umgearbeite Posse „Ehrliche Arbeit" in Szene; in musikalischer Hinsicht eine Enttäuschung, da der Komposition eine eigene Note, ja auch ein besonderer Einfall völlig fehlt. Vielleicht wäre es besser gewesen, man hätte den Komponisten W. Kleine statt mit einer Zusammenstellung verstaubter Melodien mit einer Neuschöpfung beauftragt. —

Im Theater am Nollendorfplatz wurde die Operette „Lady Hamilton" von Eduard Künneke mit großem Erfolg aufgeführt. Bereits nach dem 2. Akt konnte sich der Komponist, der sein Werk selbst interpretierte, für den Beifall bedanken. Schwungvolle Melodien, eine glänzende, mitunter geradezu raffinierte Instrumentation, sind hier im wahren Sinne des Worte die Träger des Werkes. JWSch.

TONFILME

Dem unsterblichen Berliner Mundwerk hat der Film ein Denkmal gesetzt: die „göttliche" Henriette Sontag der Biedermeierzeit hat sich in „Die göttliche Jette" der letzten Jahrhundertwende verwandelt: so heißt der Film der Fanal-Tobis-Europa und zugleich die kesse Berliner Soubrette (Grethe Weiser), die durch ihren Gesang und ihren Sprechanismus die Herzen der Berliner erobert und das Publikum zu Lach- und Beifallsstürmen hinreißt. Ein Höhepunkt ist das Couplet, mit dem sie sich um eine Anstellung am „Königstädtischen Theater" vor einer hohen Direktion (Westermeier, Tiedtke, Junkermann) bewirbt und das sie einmal als Zofe, dann als allürenreiche Sängerin und schließlich „im Stile etwa 30 Jahre später" als Marlene-Dietrich-Parodie vorträgt. — Wir erwähnen diesen Film, weil der Komponist Georg Haentzschel — man wird sich seinen Namen merken müssen — das oft fast amerikanische Tempo des Bildablaufs mit seiner Musik sehr geschickt unterstrichen, mitunter noch gesteigert hat; den Stil der leichten Muse zu Beginn unseres Jahrhunderts und das „musikalische Milieu" des Stullentheaters hat er vorzüglich getroffen. Das Ganze ein beachtlicher Schritt weiter auf dem Wege zum guten Lustspielfilm. — Als Kultur (?)-Film wurde „New York" gezeigt, ein bemerkenswert langweiliges Machwerk; daß die Residenz des Herrn Laguardia über Wolkenkratzer hinreichend verfügt, hat sich hier schon herumgesprochen; die in allen möglichen Einstellungen gezeigten Hochhäuser ermüdeten: weniger wäre hier mehr gewesen! Für die Vertonung zeichnete ein Veteran der Filmmusik: Dr. Giuseppe Becce, dessen Klänge wesentlich in dem Kinotheken-Stile seligen Angedenkens stecken blieben.

Eine ungleich dankbarere Aufgabe hatte Becce in dem Gigli-Film der Bavaria: „Die Stimme des Herzens" zu lösen; das Liebeslied steuerte Ernesto de Curtis bei. Wir stellen fest: Gigli kam, sang und siegte mit seiner überragenden Gesangskunst; der „Sängerfilm" ist freilich seit dem Anfang des Tonfilms künstlerisch auch nicht einen Schritt weitergekommen. Es ist für die Drehbuch-Autoren wirklich beschämend, daß ein Künstler vom Rang eines Gigli seine sogenannte Rolle in einer Handlung — wenn wir diese Bezeichnung hier noch anwenden dürfen — durchführen muß, die ein beängstigendes Gemisch von Räuberpistole und Schwachsinn vorstellt. Wir erlebten an diesem Beispiel einen neuen Beweis, daß Sängerfilme — gleich Musikerfilmen und Filmopern — noch längst keine Musikfilme in dem zu erstrebenden Sinne einer inneren Verschmelzung von Bildablauf und Musik sind. Vom Standpunkte der Filmkunst aus ist dieser Weg zumindest in der Gegenwart eine Sackgasse. Man muß jedoch anerkennen, daß die Sängerfilme eine soziale Aufgabe — die mit dem Künstlerischen nichts zu tun hat! — erfüllen: die Mehrzahl der Volksgenossen, die materiell nicht in der Lage sein werden, ein Gigli-Konzert zu besuchen, haben durch den Film Gelegenheit, die herrliche Stimme zu hören und den Künstler wenigstens auf der Leinwand zu sehen. Ansonst kann man nur sagen: Filmautoren an die Front! —

Zu einer Vorführung ihrer neuesten Kultur- und Kurzspielfilme hatte die Tobis die Vertreter der Presse geladen. Den Musiker interessierte besonders ein Kulturfilm von Professor Walter Hege: „Vom Lebenskampf im Schilf", der ausgezeichnete Aufnahmen aus der Welt der Wasservögel am Bodensee brachte. Rudolf Perak, als Komponist zahlreicher Werbefilme bestens bekannt, schuf eine sehr fesselnde, dem Bildvorgang trefflich angepaßte Musik. Es ist sehr verdienstvoll, daß der Komponist bei den Bildern, die den Beschauer unmittelbar an die schilfigen Gestade des Bodensees führten, anstelle der sonst üblichen wimmernden Violinen und röhrenden Klarinetten auf die Musik verzichtete und eine überraschend natürlich wirkende Geräuschkulisse, nämlich die Stimmen der Bewohner des Schilfs, einführte. — Sehr erfreulich auch die Musik von W. Winnig zu dem Film von der Herstellung des Bleistiftes: „Der kleine Schreibgehilfe". — Es sei dankbar erwähnt, daß die Tobis nach der Vorführung Gelegenheit zur Aussprache mit Produktionsleitern, Regisseuren und Künstlern, die an den gezeigten Filmen beteiligt waren, gab. — JWSch.

VORSCHAU

Die diesjährige zweite Reichstagung der Reichsfachschaft Komponisten in der

RMK wird vom 7. bis zum 10. Mai auf Schloß Burg im Bergischen Land durchgeführt. Eine Reihe von richtungweisenden Reden und Ansprachen wird von musikalischen Veranstaltungen (Kammer- und Orchestermusik, Festkonzert im Schauspielhause zu Remscheid, kirchenmusikalische Feier im Altenberger Dom) umrahmt. Den Abschluß bildet ein „Abend heiterer Kunst“, an dem namhafte Komponisten dirigieren werden. —

Das diesjährige Musikfest des Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten findet vom 22. bis 31. Mai in Dresden statt.

Das Protektorat hat Reichsstatthalter Mutschmann übernommen; die künstlerische Gesamtleitung liegt in den Händen von Generalmusikdirektor Prof. Dr. Karl Böhm und Paul von Kempen.

Den festgesetzten Bestimmungen entsprechend wird das Programm zu zwei Dritteln von ausländischen Komponisten bestritten, zu einem Drittel von Musikern des veranstaltenden Landes. So kommen in Dresden 23 Ausländer und 10 Deutsche als Vertreter von 18 Nationen zu Gehör. Folgende deutsche Komponisten sind beteiligt: Hans Pfitzner, Paul Graener, Kurt von Wolfurt, Robert Heger, Karl Höller, Joseph Haas, Edmund von Borck, Rudolf Wagner-Regeny, Kurt Striegler und Ernst Ludwig. Ferner sind drei Opernaufführungen, drei große Orchesterkonzerte, ein Chorkonzert und drei Kammermusikveranstaltungen vorgesehen. —

Vom 4.—6. Juni findet in Lübeck das von der Reichsmusikkammer und der Hansestadt Lübeck gemeinsam veranstaltete Buxtehude-Fest aus Anlaß des 300. Geburtstags des Meisters statt. Das Fest steht im Zeichen der deutsch-nordischen Kulturgemeinschaft, die gerade in der Persönlichkeit dieses Musikers symbolhaft zum Ausdruck kommt. Der in Helsingborg am Sund geborene Meister wuchs in Lübeck zu jener Größe empor, die den Ruf der Hansestadt als einer führenden Stätte der Kirchenmusik begründete. Die Vortragsfolge des Lübecker Buxtehude-Festes wurde in Zusammenarbeit mit dänischen Kirchenmusikern aufgestellt, die ihrerseits vom 14.—18. April ein Buxtehude-Fest in Kopenhagen veranstalten; wir berichten in dem nächsten Heft über beide Feste.

Ein Volksdeutsches Musiklager findet vom 12. bis 26. Juli in Benneckenstein im Harz statt, veranstaltet vom Arbeitskreis für Hausmusik, Leitung H. P. Gericke, Halberstadt, Sedanstraße 43. In dem Lager sollen die Musikfragen im Zusammenhang mit der volksdeutschen Aufgabe in Vergangenheit und Gegenwart bearbeitet werden. Gleichzeitig soll auslandsdeutschen Chor- und Jugendführern Rüstzeug für ihre Arbeit gegeben werden. Auslandsdeutsche Kameraden wollen sich an den AfH wenden, Reichsdeutsche sind nur im Einzelfall zugelassen. Genauer Arbeitsplan wird nur an Angemeldete ausgeliefert.

Die erste Sudetendeutsche Musikfestwoche wird im Mai 1937 in Teplitz-Schönau stattfinden. Ausstellungen und Vorträge werden einen umfassenden Überblick über das gesamte sudetendeutsche Musikleben und Musikschaffen der Gegenwart vermitteln.

Die Oper „Scipio“ von Georg Friedrich Händel in der Übersetzung von Dr. Dahnk-Leipzig wird in Deutschland zum ersten Male im Rahmen der Göttinger Händelfestspiele 1937 aufgeführt, die vom 20. bis 28. Juni stattfinden.

Das deutsche Tonkünstlerfest 1937 findet vom 5. bis 10. Juni in Darmstadt und Frankfurt a. M. statt. Mehrere Opern gelangen zur Aufführung. Im Mittelpunkt werden ein Konzert junger Komponisten, eine musikalische Feierstunde der HJ und zwei kammermusikalische Veranstaltungen stehen. Den Abschluß des Festes bildet ein Lisztkonzert in Darmstadt.

Dem Schaffen vogtländischer und sudetendeutscher Komponisten ist ein Musikfest gewidmet, das in Bad Elster vom 15. bis zum 18. Juni veranstaltet wird. Es gelangen u. a. die Werke folgender Komponisten zur Ur- oder Erstaufführung: Sigfrid Walther Müller (Böhmische Musik), Hans Wolfg. Sachse (Debussy-Variationen), Karl Thieme (Festliche Musik), Hermann Wagner (Trio für Flöte, Oboe und Bratsche; Lieder), Fred Lohse (Klavierbuch), Otto Färber (Klarinettenquartett), Bruno Herold (Konzert f. Klavier u. 12 Soloinstrumente).

Das musikalische Schrifttum

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Musikerziehung

In einer Betrachtung: „Wo stehen wir heute?" untersucht G. Tischer die gegenwärtige Lage der deutschen Musikpflege („Deutsche Musikzeitung" 28. Jg. Nr. 1 S. 1 ff.). Gegenüber den Vorjahren zeigen Theater, Konzertbetrieb, Chorwesen und Instrumentenhandel (hier besonders Blockflöte und Akkordeon) einen deutlichen Aufstieg. Mit Bedauern stellt der Verf. die stiefmütterliche Behandlung der Schulmusikpflege fest. Die Gegenüberstellung der Etatsaufwendungen für die Leibeserziehung mit denen für die Musik läßt eine betrübliche Minderbewertung der musischen Ausbildung erkennen. — Sehr viel positiver ist die Stellungnahme von Karl Cerff „Zur Musikerziehung der deutschen Jugend" („Musik und Volk" 3. Jg. H. 6 S. 67 ff.). Er betont, daß es stets das Ziel der HJ-Führung sei, die Jugend zu den größten Werken deutschen Musikschaffens hinzuführen. Daß im Augenblick die Laienmusikpflege eine starke Förderung erfährt, liegt daran, daß man bewußt ablehnt, mit Aufgaben zu beginnen, zu deren Erfüllung gewisse Voraussetzungen unbedingt erforderlich, aber noch nicht vorhanden sind. Es fehlt z. Zt. noch an Jugendmusikführern, doch wird hier die Zusammenarbeit mit der RMK Abhilfe schaffen. Die Klage der Musikerzieher, daß der Jugend keine Zeit bleibe, ein Instrument zu erlernen, ist gehört worden und an die Führer und Führerinnen die Weisung ergangen, darauf zu achten, daß Jungen und Mädel ein Instrument spielen lernen und daß ihnen auch Zeit zum Üben bleibt. Das Braunschweiger Musiklager der HJ war dazu angetan, „einmal all das Übereinstimmende und Gemeinsame jener Kräfte herauszustellen, die an der Musikerziehung der deutschen Jugend interessiert sind." —

Volksmusik / Chormusik

Das Februarheft der „Musikpflege" (Jg. 7 H. 11 S. 469 ff.) beginnt mit einer Rede des Landesleiters von Niedersachsen in der RMK Wolfgang Helmuth Koch über „Deutsche Chormusik im Dienste der Volkswerdung der Nation" anläßlich der Chortagung des Reichsverbandes der Gemischten Chöre (Gau Niedersachsen) in Braunschweig. Das kulturelle Schaffen ist ausgerichtet nach dem einen Höchstwert: „Volk". Dieser Standpunkt bedingt eine Neuorientierung des gesamten Chorwesens. Oberster Grundsatz ist die Forderung nach höchstmöglicher Leistung; an die Persönlichkeit des Chorleiters ist ein noch strengerer Maßstab zu legen. An die Stelle des Chorvereins muß die Chorgemeinschaft treten; damit rückt auch die Lösung des Nachwuchsproblems in den Bereich der Möglichkeit. Koch betont schließlich noch die Notwendigkeit einer materiellen Hilfeleistung. Jeder öffentlich singende leistungsfähige Chor sollte gleich den Theatern und Orchestern einen Zuschuß erhalten. — Der Aufsatz von Wilhelm Ehmann behandelt die „Chormusik der Gegenwart" („Völkische Musikerziehung" Jg. 3 H. 2 S. 71 ff.) wesentlich klarer und eindringlicher. Ehmann stellt vier Punkte auf, nach denen diese Musikgattung ausgerichtet ist: sie ist 1. an einen Raum gebunden, 2. die Musik richtet sich nach einem vorgeschriebenen Stoff (den Chorsätzen liegt oft eine Liedmelodie zu Grunde, so daß der Komponist zum Bearbeiter des bereits Vorhandenen wird), 3. diese Musik ist an eine selbstmusizierende Gemeinschaft gebunden: Publikum wird Gemeinde, Zuhörer werden Zusänger, 4. diese Musik fordert als unerläßliche Bedingung eine neue Musikanschauung: die Chormusik der Gegenwart will nicht Zerstreuung, sondern Sammlung, nicht Zerwürfnis sondern Versöhnung, nicht Unterhaltung sondern Bekenntnis. —

Rassenkunde

Das Problem „Musik und Rasse" behandelt das Januar-Heft der „Völkischen Musikerziehung" (Jg. 3, H. 1). Gotthold Frotscher bezeichnet seine Ausführungen über „Rassenstil und Brauchtum" (S. 3 ff.) als einen vorläufigen Beitrag zu einer Rassenstilkunde des deutschen Volksliedes. Bemerkenswert ist die Formulierung des Begriffes „Stil", der hier als „Ausdrucksform der seelischen Haltung" für das Volkslied als „die Gestaltwerdung lebensgebundener Vorgänge" eine besondere Bedeutung erfährt. Sind diese Vorgänge Allerlebnisse des Volkes, so fallen sie mit dem Begriff des „völ-

kischen Brauchtums" zusammen, das nichts anderes als „Ausdruck der Weltanschauung seiner Träger" und somit rassisch bedingt ist. Frotscher untersucht die Stileigentümlichkeiten an einem in verschiedenen Melodie- und Wortfassungen vorkommenden deutschen Neujahrslied. Die Ergebnisse münden in der Erkenntnis, daß in den verschiedenen Fassungen der Grundzug des nordischen Gestaltungswillens erkennbar ist, nämlich eine organische Einheit von Melodielinie und Bewegung als Abbildkraft erfüllter Aktivität. — Über Wege und Ausblicke in der „Rassenstilkunde des Volksliedes" unterrichtet ein Aufsatz von Fritz Metzler (S. 10 ff.). Nach einem kurzen Rückblick über die Kunstbetrachtung der letzten Vergangenheit (Überbetonung des rein sinnlichen oder rein geistigen) kommt Verf. zum Kunstbegriff unserer Zeit, der in der Kunst eine leiblich-seelische Einheit sieht, aus der sich dann die starke Bindung an Mensch, Volk und Rasse ergibt. Nach der Aufzeigung des Weges, den die Rassenstilkunde des Volksliedes zu gehen hat, folgen Melodiebeispiele, die in ihrer Gegensätzlichkeit den Ausdruck zweier verschiedener musikalischer Rassenstile darstellen. — Zur Lösung der Probleme scheint der Beitrag von Paul Treutler: „Die Polarität, das Grundgesetz nordischer Musik" (S. 19 ff.) infolge mangelnder Klarheit der Gedanken und allzu bescheidener Kenntnis der Literatur wenig geeignet. U. a. muß auch das altgriechische Tonsystem zu der fragwürdigen Beweisführung herhalten, daß „die Polarität mit der Bezogenheit auf eine Achse die ideale Typik nordischer Musik" ist. —

Kunstbetrachtung

Die vom Herrn Reichsminister Dr. Goebbels unlängst vorgenommene Neuordnung der Kunstkritik hat in den Kritikerkreisen wiederholt Anlaß zu Erörterungen gegeben. In den „Schweizer Musikpädagogischen Blättern" (Jg. 26, H. 3) handelt Ed. Platzhoff-Lejeune über: „Erreurs et difficultés de la critique musicale". Ausgehend von dem Sprichwort „Kritik ist leicht, Kunst ist schwer" wird festgestellt, wie schwer ein gerechtes Urteil gefällt werden kann; noch schwieriger ist eine fesselnde und den Leser wirklich packende Schreibweise. Die Kritik kann in zwei Extreme fallen: in die systematische Verächtlichmachung und in das hemmungslose Lob. Das eine stärkt Hochmut und Eitelkeit des Künstlers, das andere erfüllt ihn mit Bitterkeit und erweckt sein Mißtrauen jeder Kritik gegenüber. Der Kritiker sitzt nicht auf einem Thron, von dem herab er nach Belieben Lob und Tadel verteilen kann. Er darf sein Wissen nicht dazu mißbrauchen, vor dem Publikum seinen Geist zum Nachteil des Künstlers leuchten zu lassen. Ein ernster Kritiker hat den gleichen Wunsch, den der ernste Künstler hegt: der Kunst zu dienen und die Achtung vor dem Werk zu predigen. Wenn der Künstler sich ganz in den Dienst der Kunst stellt und die Kritik diejenigen ermutigt, die die Kunst um ihrer selbst willen lieben und pflegen, wenn Egoismus, Hochmut und Eitelkeit aus den Herzen der einen sowohl wie der anderen verbannt sind, dann ist das Problem gelöst. Künstler und Kritiker vereinigen sich in demselben Ehrgeiz: den großen Genien aller Zeiten Ehre und Leben zu geben. — Zu den gleichen Fragen nimmt Gerhard Tischer unter dem Titel „Kunstwürdigung und Kunstkritik" Stellung („Deutsche Musikzeitung", Jg. 37, H. 12, S. 93 ff.). Mit der Weisung des Herrn Ministers: „weniger Urteil als vielmehr Darstellung" ist nur die kritische Methode angedeutet, nicht aber die Kritik als solche untersagt. Wenn sachlich zutreffend und mit dem nötigen Takt und Respekt vor dem Kunstwerk und der Persönlichkeit des Beurteilten eine Kritik ausgesprochen wird, so ist dagegen nichts einzuwenden. Wer über Kunst redet und schreibt, muß natürlich etwas davon verstehen. Es wäre aber ein Irrtum, zu glauben, daß der Kritiker es besser machen müsse als der Künstler. Kenntnis der Materie, ein starkes Einfühlungsvermögen und die Fähigkeit, die gewonnenen Eindrücke richtig zu formulieren sind die entscheidenden Voraussetzungen für eine fruchtbringende Tätigkeit des Kunstbetrachters. —

Rundfunk

Das Januar-Heft der „Musik" erschien als Sonderheft: „Musik im Rundfunk" (Jg. 29, H. 4). Zur Frage der künstlerischen Programmgestaltung äußert sich Willy Richartz in seinem Aufsatz „Musik und Rundfunk" (S. 242 ff.). Wenn der Verf. ganz besonders an die Leistungen der nachschaffenden Künstler einen strengen Maßstab gelegt wissen will, so gibt er damit einem

Wünsche aller Hörer Ausdruck, dessen Erfüllung freilich oft noch im weiten Felde steht. — Über die Eigengesetzlichkeit der Rundfunkmusik spricht Otto Frickhoeffer in seinem Bericht „Die deutsche Musik im deutschen Rundfunk" (S. 245 ff.). Der Rundfunk soll ein Vermittler unvergänglicher Schöpfungen großer deutscher Meister sein. Ihre Werke müssen den Grundstock der Programmgestaltung bilden. Daneben bedarf die Frage der Berücksichtigung lebender Komponisten einer eingehenden Prüfung. Ein besonderes Gebiet im Funk stellt die Unterhaltungsmusik dar; sie ist durchaus nicht so nebensächlich und unwichtig, wie Fachleute gern behaupten. Sie nimmt die zahlenmäßig größte Hörergemeinde für sich in Anspruch. Es wird eine lange und intensive Arbeit nötig sein, bis die Opernpotpourris, Charakterstücke und Idyllen ihr reichlich zähes Leben ausgehaucht haben werden. — Die Wünsche des Funkdramaturgen äußert der Beitrag von Kurt Fischer: „Musik als Beiwerk" (S. 249 ff.). Die wichtigste Forderung, die an einen Komponisten zu stellen ist, der Musik zu einer Wortbildung schaffen soll, lautet: die Musik muß Dienerin am Werk sein. Niemals darf der Wunsch des Komponisten zu spüren sein, opernmäßige Wirkungen zu erzielen oder mit dem Dramaturgen in Wettbewerb treten zu wollen. Der Komponist einer Hörspielmusik muß freilich gewärtig sein, daß seine Arbeit Tagesware bleibt. —

Zum Gedenken

Dem 80. Geburtstage **Wilhelm Kienzls** widmet Ferdinand **Pfohl** eine lebendige Darstellung des Lebens und Schaffens des Komponisten („Zeitschrift für Musik" Jg. 104, H. 1, S. 17 ff.). Wir erkennen, wie wenig wir von diesem „feingebildeten, geistvollen, zu menschlicher und künstlerischer Hochreife gelangten Künstler" wissen. So lernte z. B. Hamburg erst im Sommer 1935 (Tonkünstlerfest) den **Liedersänger** Kienzl kennen. Kammermusikwerke, Orchesterstücke, Klavierkompositionen und Chorwerke harren noch der Erweckung zu klingendem Leben. — In der „Musikwoche" (Jg. 5, H. 4, S. 5 f.) zeichnet Hermann **Blume** ein anschauliches Bild von **Paul Graener** zu dessen 65. Geburtstage. Der Verf., einer seiner Mitarbeiter, unterstreicht die selten große Geradheit, Objektivität, Gerechtigkeit und menschliche Güte, die der Jubilar in sich vereinigt. —

JWSch.

NEUE WERBEBLÄTTER DEUTSCHER MUSIKVERLAGE

Die deutschen Musikverlage sind ein gewichtiger Träger der deutschen Musikkultur. Wir zeigen daher — als einzige deutsche Musikzeitschrift — künftig alle neuen Werbeblätter kurz und schlagwortartig an, um unsere Leser auch über dieses Gebiet zu unterrichten und ihnen die Möglichkeit zu geben, die Werbeblätter anzufordern, die sie näher interessieren.

Schriftleitung und Verlag

Bärenreiter-Verlag Kassel:

1. **Aufruf zur Subskription von Dietrich Buxtehude: Sämtliche Sonaten.** Im Auftrag des Arbeitskreises für Hausmusik herausgegeben von Bruno Grusnick, Stimmen bezeichnet von August Wenzinger.
2. **Gesellige Spielmusik.** Aufruf mit Vorzugsangebot und Plan für sechs Neuausgaben meist vierstimmiger Spielmusik mit Generalbaß.

C. H. Beck Verlag München:

Subskriptionsaufruf für eine Armin Knab-Biographie von Oskar Lang.

Hanseatische Verlagsanstalt Berlin:

Zur Feier- und Freizeitgestaltung. Eine 16seitige Übersicht über literarische, musikalische und organisatorische Hilfsmittel für die Freizeitgestaltung.

Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel-Berlin:

Deutsche Instrumentalwerke. Aufruf für eine neue Reihe mit Musik für Streich- und Kammerorchester, herausgegeben von Adolf Hoffmann.

Adolph Nagel, Hannover:

1. **Wertvolles Musiziergut.** Eine Übersicht über Blockflötenmusik, die Reihe Musica practica, die „Blätter der Sackpfeife" und die Reihe „Volk musiziert".
2. **Deutsche Feierstunde.** Ankündigung einer Liedkantate von Reinhold Heyden „Die Welt gehört den Führenden".

Neuwerk-Buchhandlung, Kassel:

1. **Ausverkaufsangebot der Musikalischen Stundenbücher.**
2. **Über die Bärenreiter-Blockflöten.** Ein 16seitiges reich bebildertes Heft mit einer

gründlichen Einführung in die Herstellung der Bärenreiter-Flöten, herausgegeben anläßlich eines Besuches ausländischer Journalisten.

B. Schott's Söhne, Mainz:

Musik für Blockflöten. Eine Zusammenstellung von Neudrucken alter Blockflötenmusik nebst einigen Neukompositionen.

Das Neueste

ERFINDUNGEN

Schallfilmgerät

Vor geladenen Gästen wurde kürzlich im „Haus der Technik" das von der Klangfilm G. m. b. H. hergestellte Schallfilmgerät vorgeführt. Aufnahme- und Wiedergabe-Apparaturen arbeiten nach dem vom Tonfilm her bekannten Lichttonverfahren, unterscheiden sich aber in wesentlichen Punkten von den bisher bekannten Geräten für Lichtton-Aufzeichnung und -Wiedergabe. Anstelle des sonst üblichen normalen beiderseits gelochten 35-mm-Films wurde ein Lichttonfilm von nur 5,8 mm Breite geschaffen, da die Bildwiedergabe ja fortfällt. Dieser Film ist ungelocht und unentflammbar. Die erwähnte Breite des Schallfilms ergibt sich durch sechsfache Teilung des Normalfilms von 35 mm. Wie beim Normalfilm beträgt die Tonspur 2,54 mm. Aufzeichnung und Wiedergabe erfolgen bei Normalfilm-Geschwindigkeit (45,6 cm/sec); eine Spule faßt 300 m Film, sodaß eine ununterbrochene Aufnahme bzw. Wiedergabe von etwa 11 Min. Dauer (Schallplatte 4—5 Min., Magnetophon: 20 Min.) möglich ist.

Die Apparaturen sind zur bequemen Handhabung und Beförderung in Koffern untergebracht. Die Aufnahme-Apparatur ist für Batteriebetrieb, die Wiedergabe-Einrichtung für Wechselstrom-Netzanschluß eingerichtet. Die Unabhängigkeit der Aufnahme ist als besonderer Vorteil — zumal für Forschungsexpeditionen — zu werten; für die Wiedergabe ist diese Unabhängigkeit natürlich nicht notwendig. Für längere pausenlose Aufzeichnungen und Wiedergaben werden Doppel-Schallfilm-Apparaturen mit Überblendung verwendet.

Zusammenfassend sind folgende Vorteile des Schallfilmgerätes festzustellen:

1. Höchste Frequenztreue und größter Lautstärkeumfang, die bisher erreicht werden konnten,

2. Möglichkeit von „Photomontagen" durch beliebiges Kleben und Schneiden des Filmstreifens,

3. Kopierfähigkeit des Schallfilms; schon die Herstellung weniger Abzüge ist wirtschaftlich lohnend (im Gegensatz zur Wachsplatte),

4. Bruch- und Feuersicherheit des Schallträgers,

5. Unempfindlichkeit der Apparaturen gegen Erschütterungen.

Wir wünschten, daß baldiger Beginn des Serienbaues die z. Zt. unerschwinglich hohen Anschaffungskosten für das Gerät auf ein erträgliches Maß zurückführen möchten. —

JWSch.

UNSERE BERUFSKAMERADEN

Einen schweren Verlust hat das Musikinstrumentenhandwerk und auch die Musikwissenschaft mit dem plötzlichen Ableben des bekannten Geigenbauers Max Möckel erlitten, der 3 Tage vor Vollendung seines 64. Lebensjahres seinem älteren Bruder Otto († am 23. 1. d. J.) im Tode nachfolgte. Max Möckel, Reichsinnungsmeister des deutschen Musikinstrumentenhandwerks, galt als einer der besten Kenner der Streichinstrumente und hat sich um die Erforschung des alt-italienischen Geigenbaues hervorragende Verdienste erworben. —

Auf einer Gastspielreise wurde Generalmusikdirektor Scheinpflug im 62. Lebensjahre zu Memel vom Tode ereilt. —

Der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Berlin, Prof. Dr. Arnold Schering beging am 2. April seinen 60. Geburtstag. —

Am 4. April feierte Prof. Dr. Wilhelm Altmann seinen 75. Geburtstag. Er hat sich um den Auf- und Ausbau der Musikabteilung der preußischen Staatsbibliothek hohe Verdienste erworben und hat als Verfasser zahlreicher bibliographischer Werke Forschern und praktischen Musikern unschätzbare Dienste geleistet. —

Dr. Karl Holl, Musikschriftsteller in Frankfurt a. M., wurde in Anerkennung seiner Bei-

träge anläßlich der Jahrhundertfeier des Komponisten Bellini vom König von Italien zum Ritter des Ordens der Krone von Italien ernannt. —

Der Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Münster, Dr. Werner Korte, wurde zum nichtbeamteten ao. Professor ebendort ernannt. —

Unser Mitarbeiter Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg wurde von dem Reichsintendanten Dr. Glasmeier zum 1. April an den Reichssender Köln als musikalischer Oberleiter berufen. —

Der Komponist Hugo Distler wurde zum 1. April als Nachfolger von Professor Hugo Holle an die Württembergische Hochschule für Musik in Stuttgart berufen.

Die Meinung des Lesers

Berücksichtigung können nur solche Zuschriften aus dem Leserkreise finden, die zu einem für weiteste Fachkreise wichtigen Thema klare Stellung nehmen und die mit vollständiger Adresse versehen sind.
Über die Aufnahme behalten wir uns die endgültige Entscheidung vor. Die Schriftleitung.

Wer heute die Inhaltsverzeichnisse unserer Musik- und Kulturzeitschriften — die „Deutsche Musikkultur" nicht ausgenommen — durchsieht, der kann es kaum fassen, in welchem Maße die Begeisterung für die Musikethnologie im Gegensatz zu früheren Zeiten gewachsen ist und mit welchem Eifer diesem Interesse heute nachgegangen wird. Man müßte geradezu von einem goldenen Zeitalter der vergleichenden Musikforschung sprechen, wenn man sich in dieser freudigen Erregung nach der ersten Betrachtung nicht auch dem Inhalt der Aufsätze zuwenden müßte. Tut man dies, so ist man geradezu vernichtet, wenn man das Maß von Dilettantismus erkennt, mit dem eine uns heute so wichtige Frage wie z. B. die Musik germanischer Tradition mißhandelt wird. Von wenigen Aufsätzen abgesehen, lassen sich immer wieder eine unverzeihliche Unwissenheit in Bezug auf die wissenschaftliche Literatur (insbesondere seit dem Jahre 1918, mit dem das völlig unbrauchbare Kapitel III, A—E in Adlers Handbuch der Musikliteratur abschließt), eine groteske Unkenntnis der Methoden vergleichender Musikforschung in der Materialkritik und unlebendige papierene musikalische Vorstellungsweise feststellen. Wir sollten danach trachten, Methoden zu verbessern statt zu verschlechtern, und schlechte Methoden durch sachliche Kritik statt durch kategorischen Lärm zu überwinden. Aus reiner Unwissenheit fällt man in die primitivsten Fehler der Anfänge vergleichender Musikforschung zurück, und die große Begeisterung, die, wenn sie mit solidem Wissen und ernster Schulung gepaart wäre, zu den schönsten Hoffnungen berechtigte, artet in eine disziplinlose und schauerlich unsachliche Vielschreiberei aus. Ist es denn nicht möglich, diese jungen Kräfte zu disziplinieren und zu schulen, daß sie einem wissenschaftlichen Ziele zugeführt werden, das ihrer Begeisterung ebenbürtig ist? M—s.

Die Antwort der Schriftleitung:

Mit den vorstehenden Zeilen wird in der Tat eines der brennenden Probleme der Musikforschung berührt. Wir müssen uns freilich darüber im Klaren sein, daß die „zünftige" Musikwissenschaft bis zu dem Umbruch und auch noch danach an wichtigen Fragen wie z. B. „Musik und Rasse" völlig achtlos vorübergegangen ist, was ihrem Ansehen nicht eben förderlich war. In Angriff genommen wurde dieses Thema von „Außenseitern", die uns durch ihr unbekümmertes Draufgängertum gewissermaßen erst mit der Nase auf die Probleme gestoßen haben. Erkennen wir also den Impuls, den die zünftige Forschung von „draußen" erhielt, als notwendig und äußerst dankenswert an, so sind jedoch die Wege, die beschritten wurden, um so schnell wie möglich mit irgendwelchen Resultaten aufwarten zu können, in sehr vielen Fällen mehr als bedenklich, wie die Zuschrift des Lesers mit Recht vermerkt: man kann nun einmal nicht ernten, wenn die Saat erst anfängt zu keimen.
Es ist höchste Zeit, daß auch die Forschung endlich an diesen heißen Brei herangeht, statt mit geschlossenen Augen um ihn herumzuschleichen;

die „DMZ“ wird deshalb in dem übernächsten Heft einmal die „Zünftigen“ veranlassen, zu dem Komplex „Musik und Rasse“ Stellung zu nehmen. Es werden folgende Disziplinen zu Worte kommen: Musikgeschichte, Volksliedforschung, Instrumentenkunde, Vergleichende Musikwissenschaft, Germanistik, Vorgeschichte und Völkerkunde. Wenn dieser „Dialog der Gelehrten“ vielleicht nicht mehr als eine zuverlässige Methode für künftige Forschungen als Ergebnis zeitigen wird, so dürfte damit schon sehr viel gewonnen sein.

Zum Überschlagen

FRAGEN, DIE UNS ERREICHTEN

B. G. in Chemnitz: Die Stelle in dem Film „Schlußakkord“, die Sie meinen, ist nicht von Peter Kreuder, vielmehr handelt es sich hier um den Schlußsatz der Neunten Symphonie von Beethoven. — Über einen Richard Wagner-Film ist uns nichts bekannt. —

L. A. in Herne: Sie haben recht, die alten Germanen kannten noch keine Ventilluren. Die Germanen bliesen auf Luren ohne Ventil. Die Ventilluren sind eine schauerlich-phantasievolle Neukonstruktion eines germanomanen Instrumentenbauers in Bochum namens Domina. —

W. D. in Jena: Ein Ministerialerlaß liegt hierüber nicht vor, wie wir ausdrücklich betonen. Die Bezeichnung „angewandte“ Musikwissenschaft statt der bisherigen „systematischen“ geht lediglich auf eine Anregung zurück, die auf der musikwiss. Arbeitswoche in Frankfurt a. O. von einem namhaften Angewandten vorgetragen wurde. —

H. H. in Hamburg: Lautabteilung und Phonogrammarchiv in Berlin sind doch nicht identisch! Die erstgenannte befindet sich in der Universitätsstr., während das Phonogrammarchiv in Dahlem untergebracht ist; in der Klosterstr. ist keines der Institute nachweisbar. Daß beide nach den Akten der „Phonographischen Kommission“ forschen, ist richtig, doch sind ihre sonstigen Forschungsgebiete ganz verschieden. —

Unsere Notenbeilage

bringt zwei Lieder von Karl Marx, und zwar aus den „Neuen Liedern nach Gedichten von Hermann Claudius“,[1] mit denen Marx das jüngst erschienene Heft der „Vierzehn Lieder nach Gedichten von Hermann Claudius“[2] fortsetzt. Wir glauben, daß diese Lieder in der Echtheit des Ausdrucks und der Strenge ihrer Form einen wesentlichen Beitrag zum Schaffensbereich des zeitgenössischen Klavierliedes darstellen. Die Verbindung von Wort und Weise, von Dichtung und Musik scheint uns hier überzeugend geglückt und von wegweisender Bedeutung.

Der Mitarbeiterkreis

Bibl.-Rat Dr. Gustav Beckmann, Bln.-Halensee, Katharinenstr. 21

Boris Blacher, Berlin-Steglitz, Buggestr. 21

Cesar Bresgen, München-Geiselgasteig, Hindenburgplatz 3

Prof. Dr. Josef Müller-Blattau, Frankfurt a. M., Fuchshohl 18

Präs. d. RMK Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, Berlin SW 11, Bernburger Str. 19

Dr. Johannes Reschke, Bln.-Charlottenburg 1, Kirchstr. 35

Dr. Marius Schneider, Bln.-Schlachtensee, Brunnenstr. 13

Dr. Wilhelm Stauder, Frankfurt-Niederrad, Bruchfeldstr. 112

Prof. Dr. ing. Friedrich Trautwein, Bln.-Zehlendorf, Knesebeckstr. 9

Hauptmann (E) Winter, Berlin W 8, Reichsluftfahrtministerium.

---

[1] Erscheinen demnächst im Bärenreiter-Verlag, Kassel als BA 1116.

[2] Bärenreiter-Verlag, Kassel. BA 1058.

Die junge Generation hat das Wort:

BEETHOVEN? – JA, BEETHOVEN!

VON ERICH WINTERMEIER

Als junger Musiker werde ich um meine Stellungnahme, um mein Verhältnis zu Beethoven befragt. Meine Antwort, die ich in den folgenden Zeilen geben werde, bleibt keine private Äußerung, ich gebe sie nicht unter vier Augen, ich sage sie frei als junger Mensch, der das große Glück hatte, Lehrer erleben zu dürfen, die nicht nur Wissenschaftler, sondern auch Künstler genug waren, um mir die Achtung, ja, die Demut vor der wirklichen Kunst unserer unsterblichen Meister vermitteln zu können. Aus dieser Achtung und Demut heraus wird der Mut zur Offenheit eine Selbstverständlichkeit, und ich glaube daran, daß meine hier niedergelegte Meinung auch die Meinung jener musizierenden Jugend ist, die heute noch natürlicherweise tausend verschiedene Wege zur Erkenntnis beschritten hat, um aber vielleicht morgen schon, angeführt von den tatsächlichen Exponenten gesunder Musikkultur, zum wirklichen Ziele durchzubrechen!

Was und wo ist dieses Ziel? Es ist die erhabene Vollendung, die in sich sowohl die heroische Haltung als auch die nie zu bannende Tragik und die völlig untheatralische Gläubigkeit einschließt. Diese Vollendung aber finden wir bei Beethoven. Diese Feststellung treffen heißt nicht, irgend einen anderen Musiker, irgend einen genialen Tonschöpfer unserer großen Vergangenheit leugnen. Und wenn es hierzu eines Beweises bedarf, so sei kein Geringerer als Schubert angeführt, der, selber der gottbegnadete Musiker, mit unbändiger Kraft geladen an seine Arbeit ging, sobald er den „Gewaltigsten", den „Unerreichten" wieder einmal, wenn auch nur von ferne, erspäht hatte. Was war es denn, das diesen unsterblichen Schubert zwang, erschüttert vor der unbegreiflichen Kunst eines Beethoven dazustehen? Was ist es denn, das nicht nur ihn, sondern alle anderen Großen, einen Brahms und Bruckner sowohl als auch einen Reger zu einer schwärmerischen Verehrung bewog? Es war und ist das Wissen dieser gesegneten Könner um das einmalige, göttliche Geheimnis Beethoven! Es war nicht der Geist dieser Exponenten deutscher Musik, der sie zur Bewunderung und Verehrung hinriß, — vielmehr war es das Gefühl dieser Musikdichter, die hinter der Form, hinter aller grandiosen Technik Beethovens mehr erlebten, als das ein geschliffener Intellekt als vorhanden wahrhaben will! Es war das seelische Mitschwingen in jener Auseinandersetzung zwi-

schen den ewigen Gegensätzlichkeiten, mit den ständigen Kontrasten im menschlichen Leben.

Neben der Freude steht das Leid, neben der Kraft die Schwäche, neben der Verhaltenheit der Überschwang, neben der Verehrung die Ablehnung, neben dem Glauben der Unglaube, neben der Religiosität die Verhöhnung, neben der Wonne der Schmerz. Aus dem eigenen Erlebnis dieser Gegensätze erst reift der Mensch zu dem, was er sein will: zum Menschen! Erst aus dem Wissen um diese tatsächlichen Gegebenheiten des Lebens erwächst der Glaube an den Wert und den göttlichen Sinn des Lebens. Wieviel Erschütterungen, wieviele Zweifel, welche Gefühle des Glückes und der Freude aber müssen durch eine Menschenbrust gewandert sein, bevor sie die Empfindung, wirklich zu leben, wachzurufen vermögen! Und wir wissen, daß nur der beschränkte Kreis berufener Künstler ausersehen ist, der Vielfalt jener angeführten Gegensätzlichkeiten des Lebens Ausdruck zu geben, und daß es wiederum immer nur in gewissen Zeitabschnitten ein einziger Auserseheiner sein kann, jenen Ausdruck in letzter Tiefe und Gewaltigkeit zu äußern. Nicht dem Wissenschaftler, dem Nur-Wissenschaftler steht es darum zu, sich im Zusammenhang mit diesen allgemeinen Ausführungen mit dem Menschen und Tonschöpfer Beethoven und seinem unsterblichen Werk zu befassen und auseinanderzusetzen, sondern das eigene, echte Künstlertum muß hinzukommen, wenn die ganze geniale Kunst Beethovens erlebt und vermittelt sein will, und zwar einer Jugend, die das Wunderbare, das mit Worten nicht völlig zu beschreibende Große gottlob immer noch einer intellektuellen Analyse vorzuziehen wußte! Aber dazu gehört eben und vor allem, daß diejenigen, die der Jugend vorangestellt werden, selber noch die Kraft und den Mut besitzen, dann mit einem begeisterten, freudigen und stolzen Herzen zu schwärmen, wenn der Verstand allein zur Vermittlung nicht mehr ausreicht!

Wir Jungen haben jene Jahre nicht vergessen, in denen man mit einer besonderen Methode aufwartete, um uns das erhabene Bild eines Beethoven zu trüben und uns damit auf die Dauer völlig zu zerstören. Wurde er nicht ganz verschwiegen, konnte man ihn nicht ganz von den Konzertprogrammen streichen, so machte ihn der Volks- und Rassenfeind lächerlich, versuchte dieser Feind teuflisch, ihn den „Typen" anzugleichen (gemeint sind nach Worten des jüdischen „Germanisten" Stefansky die deutschen Romantiker), die der Jude Karl Sternheim „so unsterblich gegeißelt hatte". Wir haben aber auch nicht vergessen, daß es deutsche Wissenschaftler vor nicht allzu langer Zeit fertigbrachten, aus Beethoven einen Journalisten der Musik zu machen. Das blieb einem Geist vorbehalten, der einer unfaßbaren Kunst Beethovens gleich mit einer ganzen Literaturgeschichte zu Leibe gehen will, der es sich nicht versagen kann, als Wissenschaftler und Beethoven-Forscher Wege zu gehen, über die eine neue, gesunde deutsche Jugend längst hinaus ist und die solche Bemühungen belächelt, die geeignet sind, bei nicht ganz genauer Überprüfung von höherer Stelle aus das zu erreichen, was im überwundenen Staate von damals er-

reicht werden sollte! Das ist die rechte Art nicht, um eine neue deutsche Jugend zu einem wirklich echten, ehrlichen Verhältnis zu Beethoven zu bringen! Das ist nicht das geeignete Mittel, um diese Jugend zur höchsten Achtung vor dem gewaltigen Werk Beethovens zu erziehen!
Vor wenigen Tagen wurde mir die Zahl der augenblicklich in unserem Vaterlande lebenden deutschen Komponisten genannt. Sie beläuft sich auf 33000 (dreiunddreißigtausend). Im Hinblick auf diese gewaltige Zahl aber erschüttert die Feststellung, daß nicht jene zwölf Apostel darunter zu finden sind, die im deutschen Volke, vor allem in der deutschen Jugend, von der göttlichen, einmaligen, heldischen Kunst unseres unsterblichen Meisters künden und immer und immer wieder mit dem heiligen Feuer eigener Leidenschaft sich einsetzen für jene Werke, die die stolze und doch so demütige Seele eines Schubert ganz erfaßt und erlebt hatte! Wo sind jene zwölf Apostel wahrhaftigster, erhabenster Musik, die von der ergreifenden Selbstlosigkeit und dem natürlichen Mut behaftet sind, gerade heute jener Kunst Beethovens, die für alle Ewigkeit die erschütterndste und heldischste bleiben wird, die je geschaffen wurde, die Wege zu ebnen? Wo sind jene zwölf Apostel, die auf den eigenen Ruhm verzichten und aus ihrem eigenen Künstlertum heraus fanatisch den tragischen und darum ewig nordischen Heroismus Beethovens predigen? — Es ist wahr: Beethoven ist keine Konjunkturerscheinung und könnte es nie sein. Das ist sein unerhörter Vorzug. Beethoven ist überzeitlich, wie das Lebensgesetz der Gegensätzlichkeiten überzeitlich bleibt. Gerade darum aber gehört dieser Meister wie kaum ein anderer unserer Zeit, unserem Lebensgefühl! Wo bleiben die besagten zwölf Apostel, die nun vor eine herrliche Aufgabe gestellt sind und der deutschen Jugend sagen und beweisen, wie stark sie innerlich werden kann, wenn ihr die Kraft, der Wille, der Stolz, die innere Notwendigkeit, aber auch das tragische Leid, die lyrische Freude und die tiefe, tiefe Gläubigkeit Beethovens aus seinen Werken heraus vermittelt werden?! Die zwölf Apostel schlafen noch, und nicht einer ist wach genug, um selber vor seinem geistigen Auge das Bild deutlich zu sehen, wie Schubert sich gegen eine intellektuell verbildete Clique zur Wehr setzte, um das über alle menschliche Vernunft geheiligte Werk seines geliebten Meisters zu schützen. Nicht einer ist wach genug, um aus diesem ergreifenden Dienen eines der begnadetsten Künstler aller Zeiten zu lernen und selber so hingebend und aufopfernd zu dienen! Das Dienen, wie es hier gemeint ist, wird nicht von den augenblicklich maßgebenden deutschen Komponisten, wohl aber in ganz anderen Reihen besorgt. Und dort stehen jene deutschen Menschen, die sich vor Jahren schlicht und selbstverständlich mit Leib, Leben und einer fanatischen Seele für Deutschlands Auferstehung einsetzten. Größer als für jeden anderen deutschen Menschen ist die Verpflichtung für den deutschen Künstler, wenn er sich in seinen Worten zu Beethoven bekennt! Denn bei ihm muß dann die Tat, das Tatbekenntnis hinzukommen! D. h. daß seine künstlerische Arbeit innerlich ausgerichtet und erfüllt sein muß von der sittlichen Kraft und Reinheit, die uns das Werk Beethovens zum kostbarsten Vermächtnis machen! Wer sich zu

Beethoven bekennt, bleibt untheatralisch, wer sich zu ihm bekennt, ist kompromißlos, wer ihn verehrt, vollführt keine stilistischen Experimente, wer ihn wirklich begriff, läßt das Komponieren sein, sobald die göttliche Intuition fehlt! Auch die deutsche Jugend wird um eine wesentliche Wahrheit ärmer gemacht, wenn es bei ihren musikalischen Schrittmachern nur bei einem einfältigen Lippenbekenntnis bleibt. Die Jugend will ihr wahrhaftiges Vorbild auch in musikalisch-künstlerischen Dingen! Dieses saubere Vorbild eindringlich zu wünschen, ist mehr als das gute Recht unserer herrlichen, gläubigen Jugend!

Unsere Zeit ist groß und umwälzend wie keine vergangene Zeit unserer Geschichte, das wissen wir alle. Und wir wissen auch alle, daß unsere Zeit ihre musikalische Ausdrucksform finden muß. Niemand glaube aber, daß sie sich gewaltsam herbeizwingen läßt und daß es vorläufig damit getan ist, Stilexperimente aller Schattierungen vorzunehmen. Weder ein Zurückgreifen auf mittelalterliche Landsknechtsart noch ein verstandesmäßiges Abtasten von Moll- und Durphasen ist geeignet, eine wirklich heldische, der Gewaltigkeit unserer Zeit angepaßte Musik hervorzuzaubern. Das sollen sich jene Kreise sagen lassen, die einmal dem Hindemithzirkel[1] allzu sehr einverleibt waren und nun schon wieder glauben, das sei ihnen bereits vergessen! Hier sei diesen Kreisen aber eine Aufgabe gestellt, mit deren Lösung sie einen Teil ihrer angerichteten Schäden wieder zu tilgen vermögen: man lasse das Komponieren für die deutsche Jugend vorläufig sein und vermittle ihr dafür vorläufig die wirklichen, sittlichen Werte unseres Beethoven! Und wenn man die Jugend dazu noch die Achtung vor der deutschen Kunst ganz allgemein lehrt, und zwar aus eigener tiefer Achtung heraus, dann ist immer noch Zeit genug zu überlegen, ob es überhaupt einen Wert hat, daß man selber noch unschuldiges Notenpapier mit irgendwelchen musikalischen Belanglosigkeiten versieht.

Nicht dieser und jener Komponist unserer Tage ist damit gemeint. Manch einer schenkte in den letzten Jahren der deutschen Jugend das gute, gesunde Lied, das sie für ihre Gemeinschaft braucht. Gemeint sind jene Komponisten, die sich im Namen der neuen deutschen Jugend der großen Form der Musik zuwandten und in ihrer Überheblichkeit oder unlauteren Absichten vergaßen, daß sich im Namen der deutschen Jugend die größten Verpflichtungen ergeben! Nicht die Titel, nicht der satztechnische Aufbau verleihen einer Musik die Weihe, sondern der innere Gehalt ist es, der ihr die Daseinsberechtigung gibt! Was man im Augenblick der deutschen Jugend, ja sogar der gesamten deutschen Nation anzubieten wagt, ist fast ausschließlich musikalischer Journalismus, aber keine aus tiefem Erleben geborene

[1] Kein Angriff gegen Hindemith selber, der ja, wie so viele große Vorbilder, das Unglück hatte, recht viel unbegabte, aber umso selbstherrlichere Schüler zu besitzen. Diese sind zu sehr in ihrer Unehrlichkeit untergegangen, um sich offen zum Stil Hindemiths bekennen zu können. Da sie sich aber naturgemäß nicht völlig freizumachen vermögen von der Klangeigenart ihres unerhört begabten Meisters, kommt bei ihren eigenen kompositorischen Versuchen nur musikalischer Journalismus zum Vorschein.

Dichtung. Das besagt nichts gegen den Journalismus als solchen, denn dieser hat, wie etwa die Elektrizität, im zivilisatorischen Leben unseres Volkes seine gewaltige Aufgabe zu erfüllen. Ist aber von Kultur die Rede, und die Musik ist ihr vornehmster Bestandteil, so hat an die Stelle des Journalismus die Dichtung zu treten. Und wenn uns dann in unserer ungeheuren Umbruchszeit die entsprechende musikalische Dichtung fehlt, so machen wir das Eingeständnis dieses Mangels ehrlich und offen vor aller Welt, ohne uns damit einen Abbruch zu tun, denn schon allein unsere Vergangenheit bürgt in überragendem Maße für die kulturelle Mission unseres Volkes. Aber dann wenden wir uns, um Besinnung zu üben und Kraft zu sammeln, der stolzen Vergangenheit und damit Beethoven zu. In seiner überzeitlichen Musik erleben wir, wenn wir nur guten Willens sind, alle heroische Kraft, die aus heißem, erbittertem Ringen mit dem Schicksal gewonnen wurde. Man lasse die deutsche Jugend dieses Beethoven'sche Ringen erkennen, denn sie dürstet danach, von den Titanen unseres Volkes zu erfahren. Man wird dann erfahren, wie leicht es ist, die Jugend auch in musikalischer Beziehung heroisch auszurichten.
Sind es nur Worte, die ich brauchte, um die heroische Haltung Beethoven'scher Musik zu beweisen? Nun denn, in der absoluten Musik fehlen die Körper gewordenen Begriffe, die den Heroismus sinnfälliger machen könnten. So bleibt mir nur noch ein einziges Mittel, um bekunden zu können, wie heldisch Beethoven denken, fühlen und handeln läßt:
Ein bekannter deutscher Dirigent schoß im Kriege im Verlaufe eines hartnäckigen Luftkampfes eines französischen Flieger ab. Tödlich verletzt, kämpfte dieser drei Tage und Nächte mit dem Tode. Der Sieger pflegte seinen sterbenden, ritterlichen Gegner und sprach mit ihm in den wenigen klaren Stunden über Musik, und es ergab sich, daß auch der Franzose von Beruf Musiker war. Und als dann der Augenblick gekommen war, da dieser seinen Geist aufgeben mußte, da lag auf seinen Lippen als letztes Wort: „Beethoven ....“

Unsere Sonderbetrachtung: Die Beethoven-Deutung Arnold Scherings

**Nach dem ersten heftigen Streit der Gelehrten ist es um Scherings neue Beethoven-Deutung stiller geworden. Manche seiner Gegner werden diese Ruhe als das Versinken einer unwahrscheinlichen Theorie in das Meer der Vergessenheit betrachten und von ihrem Standpunkt aus erstaunt, ja überrascht sein, daß die „Deutsche Musikkultur“ die Frage erneut angepackt und zum Thema für ihre „Sonderbetrachtung“ erwählt hat.
Den Anlaß hierfür gab Herr Prof. Schering selbst mit einer Zuschrift, die sich zum ersten Male mit den Angriffen gegen seine Deutung auseinandersetzt. Seinen Ausführungen Raum zu geben war ein Gebot der Gerechtigkeit und des literarischen Anstandes, da Schering gegen einen unseren Mitarbeiter, Herrn Prof. Schiedermair, seine Verteidigung führt, der im 6. Hefte des 1. Jgs.**

Beethoven bekennt, bleibt untheatralisch, wer sich zu ihm bekennt, ist kompromißlos, wer ihn verehrt, vollführt keine stilistischen Experimente, wer ihn wirklich begriff, läßt das Komponieren sein, sobald die göttliche Intuition fehlt! Auch die deutsche Jugend wird um eine wesentliche Wahrheit ärmer gemacht, wenn es bei ihren musikalischen Schrittmachern nur bei einem einfältigen Lippenbekenntnis bleibt. Die Jugend will ihr wahrhaftiges Vorbild auch in musikalisch-künstlerischen Dingen! Dieses saubere Vorbild eindringlich zu wünschen, ist mehr als das gute Recht unserer herrlichen, gläubigen Jugend!

Unsere Zeit ist groß und umwälzend wie keine vergangene Zeit unserer Geschichte, das wissen wir alle. Und wir wissen auch alle, daß unsere Zeit ihre musikalische Ausdrucksform finden muß. Niemand glaube aber, daß sie sich gewaltsam herbeizwingen läßt und daß es vorläufig damit getan ist, Stilexperimente aller Schattierungen vorzunehmen. Weder ein Zurückgreifen auf mittelalterliche Landsknechtsart noch ein verstandesmäßiges Abtasten von Moll- und Durphasen ist geeignet, eine wirklich heldische, der Gewaltigkeit unserer Zeit angepaßte Musik hervorzuzaubern. Das sollen sich jene Kreise sagen lassen, die einmal dem Hindemithzirkel[1] allzu sehr einverleibt waren und nun schon wieder glauben, das sei ihnen bereits vergessen! Hier sei diesen Kreisen aber eine Aufgabe gestellt, mit deren Lösung sie einen Teil ihrer angerichteten Schäden wieder zu tilgen vermögen: man lasse das Komponieren für die deutsche Jugend vorläufig sein und vermittle ihr dafür vorläufig die wirklichen, sittlichen Werte unseres Beethoven! Und wenn man die Jugend dazu noch die Achtung vor der deutschen Kunst ganz allgemein lehrt, und zwar aus eigener tiefer Achtung heraus, dann ist immer noch Zeit genug zu überlegen, ob es überhaupt einen Wert hat, daß man selber noch unschuldiges Notenpapier mit irgendwelchen musikalischen Belanglosigkeiten versieht.

Nicht dieser und jener Komponist unserer Tage ist damit gemeint. Manch einer schenkte in den letzten Jahren der deutschen Jugend das gute, gesunde Lied, das sie für ihre Gemeinschaft braucht. Gemeint sind jene Komponisten, die sich im Namen der neuen deutschen Jugend der großen Form der Musik zuwandten und in ihrer Überheblichkeit oder unlauteren Absichten vergaßen, daß sich im Namen der deutschen Jugend die größten Verpflichtungen ergeben! Nicht die Titel, nicht der satztechnische Aufbau verleihen einer Musik die Weihe, sondern der innere Gehalt ist es, der ihr die Daseinsberechtigung gibt! Was man im Augenblick der deutschen Jugend, ja sogar der gesamten deutschen Nation anzubieten wagt, ist fast ausschließlich musikalischer Journalismus, aber keine aus tiefem Erleben geborene

[1] Kein Angriff gegen Hindemith selber, der ja, wie so viele große Vorbilder, das Unglück hatte, recht viel unbegabte, aber umso selbstherrlichere Schüler zu besitzen. Diese sind zu sehr in ihrer Unehrlichkeit untergegangen, um sich offen zum Stil Hindemiths bekennen zu können. Da sie sich aber naturgemäß nicht völlig freizumachen vermögen von der Klangeigenart ihres unerhört begabten Meisters, kommt bei ihren eigenen kompositorischen Versuchen nur musikalischer Journalismus zum Vorschein.

Dichtung. Das besagt nichts gegen den Journalismus als solchen, denn dieser hat, wie etwa die Elektrizität, im zivilisatorischen Leben unseres Volkes seine gewaltige Aufgabe zu erfüllen. Ist aber von Kultur die Rede, und die Musik ist ihr vornehmster Bestandteil, so hat an die Stelle des Journalismus die Dichtung zu treten. Und wenn uns dann in unserer ungeheuren Umbruchszeit die entsprechende musikalische Dichtung fehlt, so machen wir das Eingeständnis dieses Mangels ehrlich und offen vor aller Welt, ohne uns damit einen Abbruch zu tun, denn schon allein unsere Vergangenheit bürgt in überragendem Maße für die kulturelle Mission unseres Volkes. Aber dann wenden wir uns, um Besinnung zu üben und Kraft zu sammeln, der stolzen Vergangenheit und damit Beethoven zu. In seiner überzeitlichen Musik erleben wir, wenn wir nur guten Willens sind, alle heroische Kraft, die aus heißem, erbittertem Ringen mit dem Schicksal gewonnen wurde. Man lasse die deutsche Jugend dieses Beethoven'sche Ringen erkennen, denn sie dürstet danach, von den Titanen unseres Volkes zu erfahren. Man wird dann erfahren, wie leicht es ist, die Jugend auch in musikalischer Beziehung heroisch auszurichten.
Sind es nur Worte, die ich brauchte, um die heroische Haltung Beethoven'scher Musik zu beweisen? Nun denn, in der absoluten Musik fehlen die Körper gewordenen Begriffe, die den Heroismus sinnfälliger machen könnten. So bleibt mir nur noch ein einziges Mittel, um bekunden zu können, wie heldisch Beethoven denken, fühlen und handeln läßt:
Ein bekannter deutscher Dirigent schoß im Kriege im Verlaufe eines hartnäckigen Luftkampfes eines französischen Flieger ab. Tödlich verletzt, kämpfte dieser drei Tage und Nächte mit dem Tode. Der Sieger pflegte seinen sterbenden, ritterlichen Gegner und sprach mit ihm in den wenigen klaren Stunden über Musik, und es ergab sich, daß auch der Franzose von Beruf Musiker war. Und als dann der Augenblick gekommen war, da dieser seinen Geist aufgeben mußte, da lag auf seinen Lippen als letztes Wort: „Beethoven ....“

Unsere Sonderbetrachtung:
Die Beethoven-Deutung Arnold Scherings

Nach dem ersten heftigen Streit der Gelehrten ist es um Scherings neue Beethoven-Deutung stiller geworden. Manche seiner Gegner werden diese Ruhe als das Versinken einer unwahrscheinlichen Theorie in das Meer der Vergessenheit betrachten und von ihrem Standpunkt aus erstaunt, ja überrascht sein, daß die „Deutsche Musikkultur“ die Frage erneut angepackt und zum Thema für ihre „Sonderbetrachtung“ erwählt hat.
Den Anlaß hierfür gab Herr Prof. Schering selbst mit einer Zuschrift, die sich zum ersten Male mit den Angriffen gegen seine Deutung auseinandersetzt. Seinen Ausführungen Raum zu geben war ein Gebot der Gerechtigkeit und des literarischen Anstandes, da Schering gegen einen unseren Mitarbeiter, Herrn Prof. Schiedermair, seine Verteidigung führt, der im 6. Hefte des 1. Jgs.

(S. 347 ff.) unserer Zeitschrift gegen die neue Beethoven-Deutung Stellung genommen hatte. Die Replik Scherings, gefolgt von der Entgegnung Schiedermairs, leitet die Sonderbetrachtung ein. Wenn ein Gelehrter von anerkanntem Ruf wie Schering das Wort ergreift, um seine Theorie trotz der fast einmütigen Ablehnung durch die Forschung dennoch öffentlich zu verteidigen, so hielt es die Schriftleitung andererseits angesichts der hohen Verdienste Scherings um die Musikwissenschaft nicht für angebracht, mit einer bloßen Wiedergabe seiner Entgegnung zur Tagesordnung überzugehen. Sie entschloß sich vielmehr, nun einmal diejenigen Kreise um ihre Meinung zu befragen, die schließlich auch ein Wort dazu zu sagen haben: die Vertreter des musikalischen Lebens: Komponisten, Interpreten und Kunstbetrachter. Unsere Aufforderung erging völlig unvoreingenommen auch an solche Persönlichkeiten, deren Stellungnahme in einem positiveren Sinne denkbar gewesen wäre: vielleicht haben diese geglaubt, mit ihrem Schweigen Schering den besten Dienst zu leisten? Die Zuschriften jedenfalls, die uns erreichten, unterscheiden sich nicht wesentlich von dem Urteil der Forschung; die Folgerungen für Scherings Beethoven-Deutung ergeben sich jedem Leser von selbst. —

Die Schriftleitung

DIE FORSCHER:

ZUR BEETHOVEN-DEUTUNG: EIN OFFENER BRIEF

VON ARNOLD SCHERING

Sehr verehrter Herr Kollege Schiedermair!

Wie der Kalender verrät und der freundliche Anteil eines großen Teils der deutschen Musikwelt es bestätigt hat, sind wir beide vor kurzem beim sechzigsten Lebensjahre angelangt. Sie dürfen als Forscher und Organisator, der Sie erst kürzlich eine vorbildliche Neuordnung des Bonner Beethovenmuseums durchgeführt, auf ein reiches der Musikwissenschaft gewidmetes Leben zurückblicken. Insbesondere sind Ihre Beethovenveröffentlichungen aus den Annalen unserer Wissenschaft nicht hinauszudenken. Gerade dieses Ihr bevorzugtes Arbeitsgebiet gibt Ihnen das Recht, sich über Schriften maßgebend zu äußern, die, wie meine beiden Beethovenbücher mit ihren neuen Deutungen grundsätzlich in die Auffassung des großen Meisters eingreifen. Sie haben das im 6. Hefte der „Deutschen Musikkultur“ getan. Erlauben Sie, daß ich aus alter kameradschaftlicher Verbundenheit heraus die Form des offenen Briefes wähle, um dazu Stellung zu nehmen.

Sie haben vermieden, auf die Methodik meiner Deutung einzugehen und beschäftigen sich im wesentlichen mit deren Resultaten, die Sie, von ein paar Einschränkungen abgesehen, a limine ablehnen. Der Leser gewinnt folglich keinen Einblick in meine Forschungswerkstatt, sondern nur in die Endergebnisse, d. h. in das, was im Index steht. Den meisten wird damit nichts Neues gesagt worden sein, denn derlei zusammenfassende Feststellungen sind in den letzten Monaten zu Dutzenden durch die Presse gewandert. Sie wiederholen die bekannten Argumente, die angeblich mehr gegen als für meine poetische Auffassung sprechen, und äußern dann ganz allgemein Ihre Zweifel hinsichtlich meines — im Einzelnen unbestimmt gelassenen

— Deutungsverfahrens. Daß Sie dabei in ziemlichem Maße der von mir so genannten „Gänsefüßchentaktik" gehuldigt haben, nach welcher Worte, Formulierungen oder Satzteile aus des Autors Rede herausgebrochen, in Gänsefüßchen gebracht und nun, glossiert, auf den Autor zurückgeschleudert werden, will ich Ihnen nicht übel nehmen (obwohl manche meiner Gegner in dieser Taktik wahre Orgien gefeiert haben). Aber ich hatte doch erwartet, daß Ihre Ablehnung, von der ich schon mündlich von Ihnen Kenntnis erhielt, mit ganz anderem Geschütz vorgehen würde, als es geschehen. Sie stehen auf demselben Standpunkt wie so viele andere Beurteiler, die sichs an der gefühlsmäßigen Ablehnung genügen ließen, ohne, wie ich es wohl erwarten durfte, sich mit den entscheidenden Punkten meiner Deutungsmethode auseinanderzusetzen. Ich gedachte gerade aus Ihrer Besprechung etwas zu lernen, etwa, wie ichs hätte anfangen sollen, wohin, wie Sie selbst zugeben, das Beethovenproblem heute treibt, inwiefern meine Deutung der Beethovenschen Geisteshaltung widerspricht, aus welchem Grunde die vielen Hunderte von Entsprechungen, die ich aufgedeckt, sämtlich als null und nichtig zu betrachten sind. Zu meinem großen Bedauern finde ich nichts davon, sondern nur eben dasselbe, was ich in dem ansehnlichen Päckchen von Besprechungen bereits zum soundsovielten Male zu hören bekommen habe. Ich kann nicht glauben, daß Sie der Meinung sind, mich auch nur einen Deut von meiner wissenschaftlichen Überzeugung abgebracht zu haben. Wenn man fünfunddreißig Jahre ernster wissenschaftlicher Forschungsarbeit hinter sich hat, ist man ja klug genug geworden, keinen Nebelgebilden mehr nachzujagen. Meine Beethovendeutung ist kein Augenblickserzeugnis, sondern in meiner gesamten bisherigen Forschungsarbeit verwurzelt. Wer jene ablehnt, muß auch diese für unmaßgeblich erklären.
Nun meinen Sie allerdings, daß zur Widerlegung meiner Deutungen mindestens ebenfalls 600 Seiten erforderlich sind. Da sei Gott davor, daß Sie Ihre kostbare Zeit auf so verlorene Arbeit verschwenden! Indessen schon 60 Seiten aus Ihrer Feder würden mich brennend interessieren, sofern der Versuch gemacht wäre, auch nur eine einzige Violinsonate, ein einziges Streichquartett anders, d. h. besser und schöner zu erklären, als ich es vermocht und die Herren vom „Absoluten" es vermögen. Denn schließlich: jeder Handwerker, der als Geselle etwas schlecht gemacht hat, darf vom Meister verlangen, daß er ihm das Richtige vormacht und es nicht beim Tadel bewenden läßt. Wenn Sie mein „rastloses Streben" um das Beethovenproblem, wie Sie sagen, hoch anerkennenswert nennen, so muß ich zwar über dieses späte Lob ernstlich erfreut sein. Aber damit geben Sie leider weder mir noch den Beethovenfreunden ein Pfand auf die Zukunft. Es kommt wahrlich nicht nur auf Strebsamkeit an, sondern — heute mehr als je — auf die positive Leistung. Und über diese, sehr verehrter Herr Kollege, haben Sie kein Wort zu sagen befunden.
Aus Ihrer Besprechung klingt mir überhaupt eine tiefe Erregung entgegen, deren Ursache mehr der Autor als sein Werk gewesen zu sein scheint. Stoff und Dar-

stellung haben nicht vermocht, Sie über kleine Empfindsamkeiten hinwegzubringen. Nur so kann ich es verstehen, daß Sie mir auf Seite 348 Ausdrücke anhängig machen, die, wie Sie sagen, wissenschaftlichen Auseinandersetzungen fern bleiben sollten. Mit andern Worten, Sie werfen mir, dem alten Fachgenossen, Mangel an wissenschaftlichem Takt vor. Ich muß andern überlassen, dies nachzuprüfen, möchte Ihnen aber nur eins entgegnen: wüßten Sie, mit welchen Taktlosigkeiten, mit welcher Gehässigkeit mir begegnet worden ist, nachdem mein erstes Beethovenbuch erschienen war, dann würden Sie künftig das Pathos eines ernsten Forschers, der um eine Idee gegen Ideen kämpft, kaum mehr mit jenen verwechseln. Vielleicht blicken Sie bei dieser Gelegenheit noch einmal in das Vorwort zu „Beethoven und die Dichtung". Wenn Sie ferner bei der Lektüre den Eindruck von Überheblichkeit bekommen haben, so bedauere ich das lebhaft. Hier liegt sicherlich nur eine augenblickliche Hemmung vor, die sich mit der Zeit verlieren wird. Nicht überheben, sondern erheben wollte ich mich, nämlich über das, was ich als veraltet, unwürdig, verkehrt erkannt habe. Mein Bemühen, das werden Sie begreifen, konnte doch nicht darauf zielen, mich unter die Linie der bisherigen Deutungsmethoden zu stellen. Ich hoffe zuversichtlich, daß aus meinen Schriften künftig Wichtigeres und Bleibenderes zitiert werden wird als die Tatsache, daß Schering mit früheren Auslegern scharf ins Gericht gegangen ist.

Ich muß unbedingt auf Folgendes dringen: daß von wissenschaftlicher Seite aus die glatte Unmöglichkeit nachgewiesen wird, daß Beethoven jemals imstande gewesen sei, — um ein Beispiel anzuführen — den „Dankgesang eines Genesenden" so auf die Goethesche Osterszene zu konzipieren, wie es nach meiner Darstellung geschehen. Gelingt dieser Nachweis, was ich für unmöglich halte, so ist die ganze Angelegenheit ein- für allemal erledigt. Gelingt er nicht, dann wird mit der Möglichkeit auch die Wahrscheinlichkeit zugegeben werden müssen. In diesem Augenblick ist die Frage diskussionsfähig geworden, d. h. liegt ein zureichender Grund vor, sie als wissenschaftliche zu betrachten, wie ich es getan. Denn jede Möglichkeit schließt Wahrscheinlichkeit ein, und Wahrscheinliches (z. B. die Erdumdrehung, die Naturauffassung Goethes, die Ursachen des Weltkrieges) zur Evidenz zu erheben, ist eben Aufgabe der Wissenschaft. Solange meine Gegner nicht vermögen, Beethovens Konzeptionsweise unter eine andere Evidenz zu stellen, werde ich in meiner Deutung fortfahren. Die Pfeile meines Köchers sind noch lange nicht verschossen, sondern werden noch auf Jahre hinaus reichen.

Im übrigen halte ich es von Ihrem Standpunkt als Forscher aus für unvorsichtig, meine Deutung kurzerhand als „völlig abwegig und als Illusion eines sich täuschenden Forschers" zu bezeichnen. Dazu ist es noch reichlich früh. Solche Prophezeihungen sind immer gefährlich und können ihre Spitze über Nacht leicht gegen den Propheten wenden. Oder muß heute nicht jeder schamrot werden, der vor 20 Jahren behauptet hätte, eine sogenannte Funksendung von Berlin nach Südafrika sei völlig abwegig und die Illusion eines sich täuschenden Forschers? Geben Sie

mir, sehr verehrter Herr Kollege, zehn Jahre Zeit, und ich bin sicher, Sie werden, wenn uns der liebe Gott die Siebzig schenkt, 1947 mit mir ganz anders über diese meine „Illusion“ sprechen. Denn ich bin fanatischer Anhänger der Ansicht, daß unsere Musikwissenschaft nicht stille stehen, sondern fortschreiten und sich gerade auch in der Analyse Methoden erarbeiten wird, die den heute üblichen in jeder Weise überlegen sein werden. Die Meinung mancher, Entdeckungen seien heute eigentlich nur mehr in der Naturwissenschaft und in der Technik möglich, ist nicht die meine. Ich träume — Sie dürfen das ruhig mit einem Lächeln quittieren — tatsächlich von Dingen, die heute überhaupt noch nicht in Angriff genommen worden sind, die weder Sie noch ich erleben werden, sondern die in die Hand unserer unablässig forschenden, strebenden, vorwärts drängenden Jugend gelegt sind. Mich beseelt der Glaube an die deutsche wissenschaftliche Jugend, der Sie wie ich in gleicher Weise seit Jahrzehnten dienen; sie wird einstmals Richterin sein über unsere Leistungen und Fehltritte. Weder ein Quietismus, noch die Geisteshaltung des Ignorabimus ist jedenfalls das, was unserer Zeit entspricht. Sie verlangt tätiges, entschlossenes Zugreifen, positive Mitarbeit, nicht bloßes Neinsagen oder Nörgeln. Infolgedessen, weil keine der mir zugegangenen ablehnenden Beurteilungen auch nur den leisesten Versuch macht, einer meiner Deutungen — etwa der Kreutzersonate oder der großen Streichquartettfuge — etwas Besseres entgegenzusetzen, habe ich bisher auf keine dieser Kritiken auch nur mit einem Worte geantwortet. Indessen wird mir niemand verdenken, wenn ich bei nächster Gelegenheit einmal das Fazit aus diesem Feldzuge ziehe und der Öffentlichkeit Gelegenheit gebe, sich von dem höchst wunderlichen Hergang der Polemik zu überzeugen. Sie befindet sich heute bereits in einem ganz anderen Stadium als vor zwei oder drei Jahren. Der erste Schreck ist überwunden, man hat sich mit dem Problem zu beschäftigen begonnen und ist nachdenklich geworden. Doch mag es immerhin noch einige Zeit dauern, bis der allgemeine Wille vorhanden ist, die neue Deutungsmethode ernstlich zu prüfen. Das ist bis jetzt noch nicht geschehen.

Und noch eins! Sie halten meine Deutung in gewissem Sinne für gefährlich und zitieren dabei meine mit gutem Bedacht gewählte Widmung an das junge Deutschland (in Gänsefüßchen!). Ob Sie damit das Richtige getroffen haben, steht mir zu beurteilen nicht zu. Indessen darf ich Ihnen versichern, daß die zahllosen Briefe und anderen Äußerungen, die mir bisher aus aller Welt über meine Beethovenbücher ins Haus gekommen sind und fortgesetzt noch kommen, keine Spur von Ihrem Pessimismus enthalten. Im Gegenteil! Was mir in diesen oft tief beglückenden Äußerungen entgegengetragen wird — und es ist viel Jugend darunter! —, das bestärkt mich in der Zuversicht, daß hier an Dinge gerührt wird, die nicht mit einer Handbewegung abzutun sind. Ob ich geirrt habe, weiß ich nicht. Aber dessen bin ich sicher, daß ich nicht gegen das Leben, sondern aus dem Leben heraus gearbeitet habe. Wäre es Laboratoriumsarbeit, — dann wollte ich der erste sein, der ihr schnellstes Verschwinden wünschte.

Lassen Sie mir, verehrter Herr Kollege, also Zeit, die hohe, schöne Aufgabe weiter zu verfolgen, für die ich mir, wie es auch sei, Ihr beständiges Interesse erbitte. Daß unsere beiden Arbeitsgebiete ad majorem gloriam Beethovens nach verschiedener Richtung gehen, möge nicht verhindern, daß ein jedes seine eigene Frucht trage und beide Wege schließlich doch einmal in einem Mittelpunkte zusammentreffen.

Ihr in alter Hochschätzung ergebener Arnold Schering

... UND EINE OFFENE ANTWORT

VON LUDWIG SCHIEDERMAIR

Zunächst möchte ich meiner Befriedigung darüber Ausdruck verleihen, daß Ihr offener Brief in einem unsere alte kameradschaftliche Verbundenheit wahrenden Tone abgefaßt ist und vor allem einer sachlichen Erörterung der in Ihrem Buche aufgeworfenen Problematik zustrebt. Hoffentlich sind die Zeiten endgültig vorüber, in denen Gelehrte, die auf gegensätzlichem Standpunkt verharrten, wie Berserker aufeinander losstürzten und auch vor persönlichen Invektiven nicht zurückschreckten!

Ich darf mir wohl versagen, auf verschiedene Bemerkungen Ihres Briefes einzugehen, denen ich nicht beipflichten kann und die besser in mündlicher Aussprache erledigt werden könnten. Dahin gehören z. B. Ihre Ausführungen über die Gänsefüßchen, die Bezugnahme auf die Erdumdrehung, die überseeische Funksendung und anderes mehr. Die entscheidenden Punkte sind dagegen meines Erachtens folgende:

1. Sie verlangen, daß von wissenschaftlicher Seite die glatte Unmöglichkeit Ihrer Behauptungen nachgewiesen wird. Ich bin der Ansicht, daß vielmehr von Ihnen der Beweis für Ihre Behauptungen erbracht werden müßte. Die Beweisstücke, auf die Sie sich stützen, können mich nicht überzeugen. Übrigens übergehen Sie die Frage der Pathétique, der Sie doch Schillers Verse unterlegen, die Beethoven überhaupt nicht gekannt haben kann.

2. Konzeptionsvorgänge lassen sich erst nach vollständiger wissenschaftlicher Untersuchung von Beethovens sämtlichen zahlreichen Skizzen und Entwürfen und dann nur bis zu einem gewissen Grade erfassen. Daß wir bei der Untersuchung von Beethovens Skizzen und Entwürfen erst in den Anfängen stehen, bedarf wohl ebensowenig einer besonderen Erwähnung, wie daß nach meiner Überzeugung künstlerische Konzeptionsvorgänge und gerade die Beethovens — denn um sie handelt es sich — doch nur ganz vereinzelt und vielleicht nur in ihren letzten Stadien aufgehellt werden können.

3. Nach Ihrer Ansicht waren für Beethoven literarische Vorbilder und Anregungen bestimmend, während ich Beethoven eben nicht den gänzlichen Mangel eigener poetischer Ideen zuzuschreiben vermag. Poetische Idee und literarisch poetische Idee ist für Beethoven nicht durchweg dasselbe. Es liegt kein Beweis

dafür vor, daß Beethoven lediglich fremde literarische Dichtungen „in Musik gesetzt hat".
4. Wollen Sie Ihre ästhetische Theorie nicht nur auf Beethoven beschränken und damit das Eigenschöpferische der Instrumentalmusik überhaupt in Zweifel ziehen. Sie wissen, daß ich nicht zu den „Herren vom Absoluten" gehöre, daß ich aber Ihren Gedankengängen von der Abhängigkeit jeglicher instrumentalen Musik vom Literarisch-Dichterischen nicht zu folgen vermag.
Um etwaigen Mißverständnissen bei den Lesern dieser Zeilen vorzubeugen, möchte ich noch bemerken, daß meine Besprechung Ihres Buches nach den feststellbaren Daten meines Büros bereits im Juli und Anfang August vorigen Jahres niedergeschrieben wurde, daß ich also nicht von den zahlreichen ähnlichen Besprechungen Ihres Buches, von denen Sie schreiben, etwa abhängig war. Ferner, daß auch mir eine wahre Fülle zustimmender Zuschriften gerade aus dem Kreise der Jugend zugegangen ist.
Seien Sie, lieber Herr Kollege Schering, versichert, daß ich Ihren Beethoven-Arbeiten nach wie vor mit größtem Interesse folge, und in alter Kameradschaft und Freundschaft bin ich Ihr Ludwig Schiedermair

DER KOMPONIST:

SCHERINGS BEETHOVEN-DEUTUNG

VON HANS PFITZNER

Sie wünschen von mir eine Äußerung zu dem Streit um die von Prof. Dr. Arnold Schering aufgerollte Frage einer neuen Beethoven-Deutung. Ich muß Ihnen gestehen, daß ich nur sehr ungern zu dessen Ausführungen Stellung nehme, weil die geistige Bekämpfung und Widerlegung des Absurden eine der undankbarsten und schwierigsten Aufgaben ist, die es vielleicht überhaupt gibt. Doch ist unsere Zeit an ähnlichen Theorien so reich, daß man unwillkürlich dazu gedrängt wird, sie laut zu verneinen. So war ich vor einiger Zeit drauf und dran, in einem anderen Falle, auf den ich zum Schluß noch kurz zurückkomme, mit einer längeren Schrift einzugreifen. Im Hinblick aber darauf, daß ich eigentlich alles schon in meinen gesammelten Schriften gesagt habe, was über diese Dinge positiv zu sagen ist, und auch aus der Erwägung heraus, daß sich alle diese ungereimten Behauptungen und Theorien von selbst erledigten, zuguterletzt auch wegen der gänzlichen Nichtigkeit der „gegnerischen" Person, kam ich zu dem Entschluß, ganz zu schweigen und den ganzen Komplex dieser Angelegenheiten zu vergessen.
Nun kommt mir die Aufforderung der „Deutschen Musikkultur" wie eine Mahnung. Wenn ich mich jetzt dazu entschließe, in dem Fall Schering mitzureden, spielt der Umstand mit, daß ich mich mit meinen Ausführungen kurz fassen darf, da sie als Beitrag in einer Zeitschrift räumlich begrenzt sein müssen.

Ich muß gleich vorausschicken, daß ich die Aufsätze Scherings nicht alle zur Hand habe, also zum großen Teil auf mein Gedächtnis angewiesen bin, auch in Bezug auf Zitate.
Betrüblich an der ganzen Angelegenheit finde ich nicht etwa, daß absurde Theorien in die Welt gesetzt werden; denn das war immer so und wird immer so bleiben. Betrüblich aber und sogar gefährlich finde ich, daß diese Gedanken von einem Manne ausgehen, der bis jetzt einen geachteten Namen in der Musikwissenschaft hat. Daß ferner es immerhin Menschen gibt, die seine Ausführungen ernst nehmen. Hier fällt mir ein kleines Epigramm ein, welches ich früher einmal, nebst vielen anderen, in guter Stimmung niederschrieb:

„Keine Behauptung, keine Auffassung zu dumm,
Es sammeln sich ‚Intellektuelle' darum".

Leider scheint es hierher zu passen.
Und schließlich ist betrüblich, daß er ein Lehrer der Jugend ist, der er sogar sein dickes Buch „Beethoven und die Dichtung" gewidmet hat. Nun ist ja Gott sei Dank (oder leider?) die heutige Jugend nicht so blindgläubig wie ehemals, sondern eher allzu kritisch und besserwissend. Jedoch eine Suggestion bleibt immer übrig bei einem beliebten Lehrer und bei ständiger Fühlungnahme mit diesem.
Also will ich denn auch ein kurzes Wort dazu sagen.

*

Selbst wenn mir mehr Raum und Zeit zur Verfügung ständen als es der Fall ist, würde ich doch auf eine Widerlegung im einzelnen verzichten. Es nützt ja auch gar nichts, handgreifliche Irrtümer und Falsa nachzuweisen wie zum Beispiel im Falle der Sonate pathétique. Schering sagt dann einfach „dann war's halt ein anderes Gedicht". Ich lasse mich nur ein auf die grundsätzlichen Behauptungen, auf denen seine Theorie aufgebaut ist. Da sagt er an einer Stelle, (das Buch ist mir nicht zur Hand) nachdem er einen Ausspruch Richard Wagners zitiert hat, dem Sinne nach: „Richard Wagner als großer schöpferischer Musiker wußte wohl, daß es kein autonomes musikalisches Schaffen gibt, sondern daß alles Komponieren worterzeugt ist." Mit dieser These, die an Unsinnigkeit ihresgleichen sucht, steht und fällt die ganze „neue Beethoven-Deutung". Kann sich denn Schering nicht vorstellen, daß ein für musikalische Komposition begabter Mensch sich in glücklicher Stimmung ans Klavier setzt und es fällt ihm ein Thema ein, eine Melodie? Kennt Schering nicht den Begriff des Phantasierens auf einem Instrument? Und weiß er nicht, daß einem beim Phantasieren oft die glücklichsten musikalischen Einfälle kommen? Ich richte diese Frage auch an seine Studenten. Sollte unter seinen Hörern ein begabter junger Musiker sein, so frage ich diesen, ob er eines Bandes Schiller oder Shakespeare bedarf, um eine musikalische Komposition zu entwerfen. Daß der Fall möglich ist, daß eine prägnante Textstelle, ein schönes

Gedicht, ein Wortrhythmus einmal eine musikalische Idee direkt erzeugen kann, steht natürlich außer Frage. Es ist bekannt, daß Robert Schumann das Hauptmotiv seiner B-dur-Symphonie einem Gedicht verdankt, dessen eine Strophe lautet: „Der Frühling zieht im Tale auf". Hier ist leicht einzusehen und sehr glaubhaft, daß der Rhythmus dieser Worte ganz unmittelbar zu dem rhythmischen 8-Notenmotiv führte, also direkt

Der Frühling zieht im Ta-le auf

ein musikalisches Gebilde, wenn auch primitiv und einstimmig, erzeugte. Aber das gehört zu den Ausnahmen, ja zu den Curiosa der Instrumentalmusik. Bei der Komposition eines Textes, also bei Vokalmusik, wird es natürlich sehr häufig sein, daß Worte eine direkte Anregung zu einer Melodie, einem musikalischen Motiv geben. Das ist hier etwas ganz Natürliches, wenn auch durchaus nicht Notwendiges. Vielleicht die besten Erzeugnisse der Vokalmusik entstehen so, daß unabhängig von dem Gedicht, aus rein musikalischer Quelle eine Musik strömt, die dann wunderbar zu einem Gedicht paßt und zu dessen Komposition verwandt wird. Aber das Lebenswerk eines der allergrößten Instrumentalkomponisten der Welt in Bausch und Bogen, mit Haut und Haar, von A bis Z von Worten abhängig zu machen, ist heller Wahnsinn. Ich brauche mit Ausdrücken nicht übermäßig vorsichtig zu sein, Herr Prof. Schering ist es ja auch nicht. Auf Seite 105 des vorhin erwähnten Buches steht gedruckt: „Wer ferner der Ansicht ist, Beethoven „bedürfe" solcher Deutungen nicht, der äußert platte Philisterweisheit". Ich muß gestehen, daß ich mich von diesen Worten durchaus betroffen fühle; und auf die Gefahr hin, als „platter Philister" in die Musikgeschichte einzugehen, sage ich hier laut und deutlich, daß Beethovens Musik der Deutung Scherings und vieler anderer nicht bedarf, um voll verstanden zu werden. Anderthalb Jahrhunderte leben jetzt Beethovens Werke und wurden von vielen Generationen der Menschen der ganzen Welt nicht als Rätsel empfunden, sondern als Lebensbereicherung, als Gegenstand beglückenden Studiums, Genusses, Entzückens, auch ohne „Schlüssel". So etwas leisten verschlossene Türen nicht.

Um noch einmal auf das „autonome Komponieren", welcher schöne Begriff jetzt auch schon in anderen Büchern der „musikalischen Wissenschaft" zu spuken anfängt, zu kommen: Welche Umnebelung liegt nicht schon in dem Wort „autonom", auf das rein musikalische Schaffen angewandt! Als ob ein nicht „autonomes" musikalisches Komponieren noch überhaupt „Schaffen" genannt werden könnte! Hier könnte ich eigentlich schon schließen, denn für jeden halbwegs Einsichtigen, für jeden echten Musiker ist die Theorie von der „worterzeugten Musik", bezogen auf das Beethoven'sche Instrumentalschaffen, gerichtet. Es ist aber doch amüsant, auf die einzelnen „Deutungen" Scherings etwas einzugehen.

Ja, wenn diese einzelnen Deutungen nur nicht so ganz unglücklich wären! Ich muß gestehen, daß, wenn ich die Notenbilder Beethoven's zugleich mit den untergelegten Worten, wie sie bei Schering stehen, sehe, ich als die einzig richtige Art der Widerlegung die humoristische ansehe. Mein Unwille siegt noch über die Heiterkeit, wenn ich lese, daß das Allegro-Thema des ersten Satzes der Hammerklaviersonate auf die wehmütigen Abschiedsworte der Jungfrau von Orleans an ihr Tal gedeutet werden soll. Wenn gar die lieblichste aller Tonarten: A-dur dazu dienen soll, eine der unheimlichsten und gräßlichsten Gespensterritte, den die gesamte Weltliteratur aufzuweisen hat, mit einem ziemlich lustigen Fugenthema zu malen: nämlich den in Bürgers Lenore, wo der leibhaftige Tod mit der Menschenbraut im Sattel durch die Felder rast, — „Wie flog was rings der Mond beschien" — „Wie donnerten die Brücken" — so liegt noch bei mir der Unwille mit der Heiterkeit im Streit. Vollends aber siegt die Heiterkeit über den Unwillen, wenn ich eine so überaus komische „Deutung" zu Gesicht bekomme wie den Gesang der Hexen in Macbeth beim Hexenkessel, — angewandt auf das Des-dur Adagio aus der Appassionata. Ich höre immer im Geiste jemanden im Gespräch mit Schering sagen: „Na, wenn Sie schon behaupten, die eine Klaviersonate bedeutet Maria Stuart und das eine Streichquartett den Othello, da sagen Sie doch lieber gleich: das klassische Des-dur Adagio der großen f-moll sei der Hexenkessel aus Macbeth." Schering sagt es aber wirklich und wahrhaftig gleich selbst. („Beethoven in neuer Deutung" S. 90). Er kann nicht mehr parodiert werden. Schade!

Wenn man den altbekannten, geliebten, vertrauten und bewunderten Werken Beethovens aufgedrungen sieht die Worte Schillers und Shakespeares, die einem wiederum ebenso vertraut sind, ein ganzes Leben lang; und es wird einem zugemutet, sie auf diese Weise verstehen zu sollen; also das cis-moll Quartett nur von Hamlet aus, das f-moll Quartett nur von Othello aus, die späte As-dur Sonate nur von Maria Stuart aus usw. usw., so kommt man zu dem Schluß, daß Schering — ganz unmusikalisch sein muß. Ich kann mir das Festhalten an seiner Theorie nur so vorstellen, daß er sich erstens einmal sagt: jedes Beethovensche Instrumentalwerk bedeutet außerdem noch irgend etwas anderes, man muß also seinen „Schlüssel" finden. Daß diese Prämisse schon falsch ist, merkt er nicht. Nun weiter: Beethoven hat in diesem Jahr das und das Werk von Shakespeare gelesen, folglich muß die Sonate oder das Quartett, was er zur selben Zeit komponierte, von jener Lektüre abhängig sein; und nun werden die beiden Werke aus den verschiedensten Sphären der Kunst zusammengekuppelt. Nun müßte er aber doch die lebendige Wirkung etwas mehr beachten, die diese Zusammenschweißung erzeugt. Er müßte doch sehen, daß beides gar nicht im geringsten zusammenpaßt, daß vielmehr die Musik Beethovens ebenso lächerlich gemacht wird, wie die Worte des von ihm „gefundenen" Dichters. Im Falle „Jungfrau von Orléans" z. B. müßte ja das Allegro des ersten Satzes andante tranquillo gespielt werden; auch rühren die Macbeth-Hexen ihren Kessel nicht im Adagiotempo, wie eine Kranken-

schwester den Griesbrei, sondern sie umtanzen fantastisch den Zauberkessel. Hekate: „um den Kessel tanzt und springt!" Wer ein aus dem Geiste dieser Hexenszenen entstandenes Musikstück kennen lernen will, der spiele sich das Intermezzo aus der dritten Novelette in h-moll von Schumann. Eine Überlieferung sagt, daß Schumann sich bei diesem 6/8-Takt „rasch und wild" die Hexen aus Macbeth gedacht habe. Hier ist es durchaus einleuchtend. Und man kann doch, bei musikalischen Forschungsfragen das musikalische Gefühl, die Eindrucksfähigkeit nicht ausschalten! Wie ein musikalisches Werk aussieht, was nach dem direkten Zeugnis des Komponisten von einem Gedicht angeregt worden ist, dafür ist ferner ein herrliches Beispiel das Stück „In der Nacht" von Schumann aus Op. 12. Dieses echt balladeske Stück ist eine der genialsten Kompositionen, die es überhaupt gibt. Aber die Wirkung wird in der Tat noch erhöht, wenn man den „Schlüssel" dazu hat. Das ist wirklich „Hero und Leander!" Ich kann dieses Musikstück bis zur bildhaften Vision nacherleben. Gleich die ersten Takte geben die zwingende Stimmung. In finsterster Nacht schlagen die Wellen ans Ufer, sie prallen an und branden zurück. Im Mittelsatz (etwas langsamer B-dur) ist es, als ob liebende Stimmen über das Wasser hin sich suchen, Gedanken zueinander wandern und Sehnsucht ruft. Dann, bei Tempo I, bei den Terzen, stürzt sich Leander in die Wogen, man sieht ihn mit den Wogen kämpfen (14 Takte später) — doch ich breche lieber ab, alles was Worte sind, ist doch nur ein Stammeln gegenüber dieser Musik, die unabhängig von poetischem Vorwurf ihre eigenen Gesetze erfüllt. Wenn nun wirklich Beethoven für seine Sonate pathétique den Stoff von „Hero und Leander" sich zum Vorwurf genommen hätte, sei es nun nach einem Gedicht von Schiller oder von Musäus — wie klein stünde er neben Schumann da! Wenn Schumann an seinen Freund K., in bezug auf sein f-moll Stück und „Hero und Leander" schreibt: „Sehen Sie doch nach, es paßt alles zum Erstaunen", so paßt es eben wirklich zum Erstaunen — bei Beethoven paßt gar nichts. Ihm die „Pathétique" als „Hero und Leander"-Illustration zuschieben heißt: ihn verunglimpfen. Ich muß gestehen, daß auch nicht eine einzige Stelle in dieser Sonate mich auch nur entfernt an Hero und Leander erinnert und so geht es mir bei sämtlichen von Schering angeführten Beispielen durch die Bank. Vielmehr möchte ich mich anheischig machen, jeder Beethoven-Sinfonie oder -Sonate jedes beliebige Stück von Shakespeare oder Schiller zugrunde zu legen — nach seiner Methode nämlich, die bei der Probe aufs Exempel das musikalische Kriterium, die Rechenschaft über den künstlerischen Eindruck vollständig auszuschalten scheint.

Wie die Dramen der großen Wortdramatiker, so sind auch die musikalischen Kompositionen eines Beethoven organisch gewachsene Gebilde in ihrem eigensten Kunstgebiet, ihrer eigenen Ausdruckswelt. Sollten beide wirklich zusammenpassen, in der Weise, wie Schering sie einem als Endresultat vorzeigt, so käme mir das vor wie die „prästabilierte Harmonie" des alten Leibniz, die verrückteste Idee, die in einem Philosophenkopf ausgeheckt worden ist, wonach der liebe Gott dafür

sorgt, daß Leib und Seele genau zusammen harmonieren, obwohl beide gar nicht kausal zusammenhängen, sondern nur parallel nebeneinander herlaufen.
In einem seiner Beethovendeutungsbücher greift mich Schering an, erwähnt meine kleine Abschweifung über Beethovens Pastorale im 2. Band meiner gesammelten Schriften und sagt etwa: Meine Ausführungen über die „Pastorale" brächten die Forschung auch nicht vorwärts, es wäre wieder die alte Methode usw. Ohne ihm das im geringsten übel zu nehmen — denn jeder öffentlich Schreibende muß sich gefallen lassen, kritisiert zu werden — kann ich nur sagen: ich wollte ja weder „forschen" noch eine „Methode" anwenden; weder eine alte noch eine neue noch eine mittlere. Ich habe ganz einfach das ausgesagt, was ich als Musiker und fühlender Mensch bei dieser Musik empfinde und wie ich sie als Dirigent wiedergebe. Letzteres noch mit dem Nebengedanken, daß möglicherweise andere Dirigenten, seien es meine Zeitgenossen oder Nachfolger, es mir nachempfinden könnten, was der Wiedergabe dieses von mir geliebten Werkes vielleicht zugute kommen könnte. Wer es anders empfindet, mag es anders machen, ich dränge meine Auffassung niemanden auf. Es ist mein künstlerischer Eindruck, den ich in schlichten Worten wiedergegeben habe für solche, die mit mir übereinstimmen und davon eine Freude, vielleicht einen Nutzen haben. Von „Deutung" ist nicht die Rede, geschweige denn von „Forschung" oder „Methode". Methode ist bei Schering allerdings vorhanden, aber man möchte frei nach einer Stelle aus Hamlet sagen: „Ist es schon Methode, hat es doch Tollheit".

*

Ich komme wieder auf den Anfang dieses Schreibens zurück. Dort sagte ich, daß Theorien wie die Scherings nicht allein stehen. In Wirklichkeit drehen sich alle diese geistigen Krämpfe um ein und dieselbe Zeiterscheinung: nämlich die ewig geheimnisvolle Kunst der Musik materialistisch erfassen zu wollen; sogar das Letzte und Unfaßbarste in ihr gedanklich zu ergründen und zu deuten. Aber das musikalische Denken und das „gedankliche Denken" (wenn ich mich so ausdrücken darf) werden sich nie umarmen. Das allerschönste, tiefste und höchste der Musik wird vor dieser Berührung immer entschweben. Das ist vielleicht wieder „alte Methode", aber es ist so und bleibt so. Als ich meine Schrift gegen Paul Bekkers Beethovenbuch in die Welt gehen ließ, wandte ich mich leidenschaftlich gegen das Bestreben Bekkers „die Musik aus der Musik herauszujonglieren" wie ich mich damals ausdrückte. Hinter so einer Beethoven'schen Komposition etwas anderes zu suchen und diese andere „Idee" Takt für Takt an Beethoven'schen Kompositionen nachzuweisen, also eigentlich eine Kunst aus zweiter Hand aus ihr zu machen, schien mir unwürdig; außerdem noch hatte ich diese ganze Art der Ästhetik im Verdacht, daß diese Auffassung von Beethoven nur eine Brücke bilden sollte, auf der gewisse komponierende Lieblinge Bekkers in den deutschen Parnaß einrücken könnten, weil, auf diese Weise beurteilt, nämlich immer mit dem Hintergedanken

diese Musik bedeutet etwas anderes, auch die häßlichste Musik schön empfunden werden kann und die wertloseste wertvoll.

Auch hinter dem phantastischen Schwulst der kleinen Busoni-Schrift steckte weiter nichts als Materialismus: die erhoffte Förderung und Steigerung der Musik durch akustische Maschinen, durch neue Tonarten, Viertel- und Sechsteltöne usw.

Freilich mache ich mich wenig beliebt bei den Vertretern der materialistischen Ästhetik, der Errechenbarkeit seelischer Erschütterungen durch Musik, der „Entlarvung" des Zaubers und der Zauberer der Musik.

Deshalb hat mich auch jüngst ein junger grüner Herr in der Zeitung angegriffen — vielmehr angerempelt. Der weiß viel besser „wie komponiert wird" als zum Beispiel ich. Seine Meinungen über dies Gebiet, die er ebenfalls als „Entdeckung" in dicken Büchern veröffentlicht, sind ebenso undiskutabel wie seine persönliche Haltung. Er ist Privatdozent, ich nenne ihn kürzer „Pri"; der Leser mag getrost diesen Namen als Sammelnamen nehmen im Hinblick auf die Häufigkeit solcher Theorien. Pri lehrt also, daß es in der musikalischen Komposition keine Inspiration gibt. Inspiration in musikalischen Kompositionen ist „ein Märchen". Höchstens darf die Inspiration 2 oder allerhöchstens 4 Takte dauern; dann setzt die „zielbewußte Arbeit" ein. Diese Auskunft ist ihm geworden auf seine Umfragen bei zeitgenössischen Komponisten, die sie ihm wahrscheinlich sehr gern gegeben haben. Pri statuiert also nicht die Inspiration bei musikalischen Kompositionen schlechthin, oder wenigstens er rationiert sie wie Butter in teueren Zeiten, in denen der Begriff „reichlich Butter" ein „Märchen" ist. Es könnte mich wahrlich reizen, auf diese Lehre von der Leugnung der Inspiration als treibende Kraft der Musik hin ein ebenso dickes Buch über die musikalische Inspiration zu schreiben wie Pri es tut. Vorläufig kann sich jeder musikalische, ja jeder für Musik empfängliche Mensch von der Erbärmlichkeit jener Behauptung überzeugen, indem er sich irgend ein Klavierstück aus dem großen Schatz unserer abendländischen Musik vorführt oder vorführen läßt. Und wenn er etwa bei dem Moment musical in f-moll von Schubert auch nur eine einzige Stelle findet, wo er sich ehrlich sagen kann: Hier setzt die „zielbewußte Arbeit" ein, so heißt das, daß das ganze Reich der Musik ihm ewig verschlossen sein wird. Einen großen Heiterkeitserfolg wird er haben, wenn er im „Fledermauswalzer" von Johann Strauß im 3. oder 5. Takt seinen Zuhörern gegenüber behauptet, „hier setzt die ‚zielbewußte Arbeit' ein."

*

Wenn ich meinen Lesern hier ein Lächeln abgelockt habe, so freut mich das sehr. Jedoch die Erkenntnis, die sich aus solchen Erfahrungen ergibt, stimmt zum tiefsten Ernst. Sind das die Errungenschaften der Wissenschaft, die doch Hand in Hand mit der Kunstübung gehen sollen? Der eine lehrt, daß alle Musik schlechthin worterzeugt ist. Der andere verkündet, daß alle Eingebung in der Musik ein „schönes Märchen" sei. Beide und noch viele andere leugnen die „Autonomie" des

musikalischen Schaffens! Wenn beide recht hätten, welche fürchterliche Fratze der Musik als großer Kunst bliebe übrig? Von bloßer Verstandesarbeit erzeugte Tongebilde, die sich noch außerdem an der Krücke einer fremden Kunst hinbewegen. Paßt dieses Bild — so frage ich jeden Menschen, dessen Herz für Musik geöffnet ist — auf die Präludien von Bach, auf die Sinfonien von Beethoven, auf die Klavierstücke von Schubert, Schumann, Chopin, auf die Ouvertüren von Weber und hunderttausend andere Musikstücke, die jahrhundertelang leben? Ich selbst habe mein ganzes Leben lang komponiert und komponiert. Das Komponieren war gewissermaßen der Inhalt meines Lebens. Ich muß es also eigentlich wissen, wie meine Werke entstanden sind, ob „autonom" oder „worterzeugt". Ob mir im 3. Takt oder 5. Takt die Puste ausgegangen ist oder nicht. Eine gerichtliche Aussage könnte da genügen, um den ganzen Gelehrtenstreit der Musikwissenschaftler zu Ende zu bringen. Aber dessen bedarf es nicht. Ich sagte schon vorhin, daß es unmöglich ist, bei Beurteilung musikwissenschaftlicher Forschungsergebnisse den musikalisch kritischen Sinn ganz auszuschalten. Die Probe aufs Exempel muß man machen dürfen.

Auf die Musik, wie ich sie in meinem eigenen langen Leben als echte Musik erkannt habe und der ich mein Leben und Sein gewidmet habe und wie ich sie selbst in einer Reihe von offen vorliegenden Werken geschaffen habe, passen diese Erklärungen bestimmt nicht. Aber jetzt kommt das Furchtbare. Sollte nicht jede Theorie, und sei sie noch so absurd, ein Widerspiel in der Welt des Tatsächlichen haben? Das ist die Frage, die sich ernstlich auftut. Die allerneuesten Opernerzeugnisse, ich will sie nicht nennen, kommen tatsächlich ohne Inspiration aus. Und es ist ja nicht zu leugnen, daß man mit den verfügbaren Tönen und Klängen eines Orchesters allerlei anfangen kann, was nicht Musik ist. Da man aber doch, schon den Opernbesuchern zu lieb, nicht ganz ohne Inspiration, auch im allerbescheidensten Sinn genommen, auskommen kann, so borgt sich der Opernschreiber halt eine „Volksmelodie" oder einen Gassenhauer von irgendwoher und bestreitet, indem er ihn geschickt aufputzt und oft anbringt, den melodischen Teil des Bühnenabends.

Das Bild der Zukunft unserer Musik stellt sich mir sehr düster dar, und vielleicht auch vielen anderen, denen gute Musik ein Lebenselement ist. Aber die Vergangenheit wollen wir uns doch nicht trüben lassen und des Wissens voll sein, daß die Art, „wie sonst das Zeugen Mode war", nämlich, daß die Natur sich aus der Natur und die Musik sich aus der Musik erzeugte, auch bei ihm wirksam war: bei Beethoven.

DER INTERPRET:

GEDANKEN ZUR NEUEN BEETHOVEN-DEUTUNG

VON KURT SCHUBERT

Ein Streit um Meinungen wird immer dann bedenklich und unfruchtbar, wenn diese rechthaberisch mit dem Anspruch auf alleinige Gültigkeit vorgetragen werden. Welchen Nutzen hat eigentlich die Spaltung der Musik in sogenannte „absolute" und „Programm-Musik" gebracht? Ich glaube, daß man, anstatt diese beiden Begriffe fortwährend gegeneinander auszuspielen, bei der Wertung von musikalischen Kunstwerken ganz andere Maßstäbe anlegen muß. Wenn z. B. bei Liszt Manches äußerlich und Anderes matt erscheint, so liegt das nicht an dem Programm, sondern an anderen Ursachen. Eine übermäßige Schematisierung im Rhythmischen und Harmonischen bewirkt die einseitige Abnutzung weniger, immer wiederkehrender Gebilde und eine erhebliche Verdünnung der Substanz.

Das vielen Musikern eingefleischte Vorurteil gegen den Begriff Programm-Musik verhindert zunächst eine gewisse Aufnahme-Bereitschaft den neuen Gedanken Scherings gegenüber. Mir erscheint das nicht berechtigt. Bei der Besprechung der c-moll-Klaviersonate op. 111 sagt Schering in seinem Buche „Beethoven in neuer Deutung" in bezug auf das Verhältnis vom dichterischen Vorbild zum analogen musikalischen Bild, daß dieses von höchster, unantastbarer Selbständigkeit sei. Ich glaube, daß dieser Satz mit allem Nachdruck zu betonen ist. Am Schluß des Buches heißt es dann nochmals: „Denn auch, wenn alles, was es aufzudecken gibt, einmal aufgedeckt worden ist, bleibt Goethes Wort wohl bestehen: ‚Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unseren Verstand immer unendlich: es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden'."

Die Auffassung der Musik als „Spiel tönend bewegter Formen" scheidet bei Beethoven wohl endgültig aus. (Zugegeben, daß es bei anderen Komponisten Musikstücke gibt, bei denen sie anwendbar ist.) Die phänomenologische Analyse bleibt trotzdem für den Fachmusiker auch beim Beethoven-Studium von hohem Wert. Ich halte sie sogar für unentbehrlich für den Interpreten. Aber es ist doch eine Verstandesarbeit, die bei den Worten „Langsam und sehnsuchtsvoll" oder „Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck", die Beethoven als Satzüberschriften gibt, zu Ende ist. Läßt sich also der Ausdruck in der Musik Beethovens gar nicht hinwegdisputieren, so erhebt sich die Frage: Was kommt zum Ausdruck? Die Sehnsucht Beethovens — oder in der heutigen Interpretation etwa gar die Sehnsucht des Dirigenten X oder des Klavierspielers Y? Gewiß lassen sich die persönlichen Lebensbeziehungen in der großen Kunst nicht leugnen. Aber ich muß sagen, daß das Charakterbild „Beethoven" an Größe nicht verlieren würde, wenn

wir mit Schering an die Stelle der „Ich-“ oder „Leid-Hypothese“ die Hypothese des esoterischen Programmes setzten, wenn wir in Beethovens Schaffen nicht die Abreagierung von Affekten sähen, sondern die musikalische Gestaltung von dichterischen Bildern aus dem großen Welttheater. Die Anhänger der „Ideen-Hypothese“ könnten sagen, daß Beethoven die Sehnsucht des Menschen nach dem Göttlichen gestalten wollte. Jedoch sollten Devisen, wie „per aspera ad astra“, „durch Nacht zum Licht“ oder „durch Kampf zum Sieg“ nicht allzuoft im Munde geführt werden.

Da nachgewiesen ist, daß Beethoven Dichtungen von Shakespeare und Schiller — um nur diese anzuführen — gelesen und besessen hat, so ist es beinahe unvorstellbar, daß die Gestalten dieser Dichtungen nicht in seinem Innern fortgewirkt und seine schöpferische Fantasie irgendwie erregt haben sollten. Ich halte es nicht nur für wahrscheinlich, daß solche dichterischen Gestalten die Themenprägung und -verarbeitung beeinflußt haben, sondern auch, daß zuweilen ganze Verse aus den Dichtungen sich in Melodien Beethovens widerspiegeln. Es ist mir nicht überraschend, wortgezeugte Melodik in der Instrumentalmusik anzutreffen. Zwischen absoluter und Programm-Musik läßt sich nicht ein Trennungsstrich ziehen. Ebenso wäre es unnatürlich, Vokal- und Instrumentalmusik als zwei in ihrem Wesen verschiedene Dinge unterscheiden zu wollen. Es sind nur zwei verschiedene Erscheinungsformen der Musik. Wahrhaft erfrischend wirkt eine Briefstelle von Richard Strauß, die Schering zitiert. „Es gibt nur *eine* Musik, und die Anregungen, aus denen sie ersteht, sind eben verschiedenartigster Natur“. Natürliche und ungezwungene Übereinstimmung zwischen Wort und Ton aufzuzeigen, gelingt Schering u. a. in der B-dur Sonate op. 106.

Eine große Schwierigkeit taucht aber auf, wenn es gilt, den dichterischen Vorwurf im Ablaufe eines ganzen Tonstückes zu verfolgen. Sie ist zuweilen unüberwindlich. Das erklärt sich einmal aus der Beschwingtheit der musikalischen Fantasie, zum andern aus der Eigengesetzlichkeit der Materie und schließlich aus der Benutzung herkömmlicher Formen. Ich möchte nur ein Beispiel für den ersten Punkt anführen. Schering deutet den zweiten Satz in op. 111 als Traumgesicht der Königin Katharina in Shakespeares König Heinrich VIII. Sechs Genien erscheinen und huldigen ihr unter Musik (Thema mit 5 Variationen). Das ist ein wundervolles dichterisches Bild, sehr wohl geeignet, die Fantasie zu beflügeln. Das Phänomen jedoch, daß eine Stelle sich aus der Variationen-Kette in sehr auffallender Weise herauslöst, gewissermaßen den Rahmen verläßt, findet keine Erklärung aus der dichterischen Vorlage. Ich meine die weitgeschwungene Überleitung, in ihrer Modulation einer Parabel vergleichbar, die zwischen die 4. und 5. Variation gespannt ist. Vielleicht hat Schering dieselbe Stelle im Sinn, wenn er schreibt: „Bei der wunderbaren Trillerepisode, wo die Außenstimmen das Schweben in seligen Höhen zu symbolisieren scheinen, und bei dem folgenden Niedergleiten der Bewegung mag Beethoven an irgendwelche Gesten huldigender Art gedacht haben, vielleicht an das

Neigen des Blumenkranzes." Man könnte ebenso gut auf folgende Stelle bei Shakespeare Bezug nehmen: „Die Königin macht, wie durch höhere Eingebung, Zeichen der Freude im Schlaf, und hebt die Hände gen Himmel". Aber beide Deutungen genügen nicht, um das Außergewöhnliche der Musik an dieser Stelle zu erklären.

In seinem Buche „Beethoven und die Dichtung" stellt Schering fest (S. 112), daß Beethoven seine dichterischen Vorlagen nie als Ganzes in Musik gesetzt, sondern daß er sich immer nur gewisser Ausschnitte bedient habe, die als „psychologisch fesselnde Charakterbilder oder als leuchtend heraustretende Situationsschilderungen der Musik ohne weiteres Angriffspunkte boten". Andererseits geht Beethoven aber auch oft über das dichterische Vorbild hinaus, wenn er sich in die unsichtbare geistige Welt erhebt. Die Dichtung gibt seiner Fantasie nur den Anstoß. Alle große Kunst wächst, nach Schering, nicht in der Richtung vom Geist zu den Sinnen, sondern umgekehrt, und der Nährboden künstlerischer Fantasie ist nicht hinter den blauen Wolken des Himmels zu suchen, sondern auf der von Goethe geliebten „festgegründeten" Erde. (Beethoven und die Dichtung S. 98). Aber ich meine, die Musik bleibt nicht an das dichterische Vorbild gebunden. Überdies ist auch die Dichtung nur ein Gleichnis. Und wenn das esoterische Programm einer Musik gefunden ist, so ist damit nur ein musikalisches Gleichnis durch ein dichterisches ergänzt.

Es wäre wohl nicht im Sinne von Beethoven, der nur wenigen seiner Werke programmatische Titel gegeben hat, wenn die Forschungen von Schering popularisiert würden; sie sollten im Kreise der Esoteriker bleiben. Dem nachschaffenden Künstler können sie manche Anregung bringen. Seine Leistung ist nicht zu steigern durch die nüchternen Ausdrücke langsam, schnell, laut oder leise. Die Begriffe ruhig, lebhaft, kräftig oder zart sagen ihm schon mehr. Der Klavierspieler, der in der Klaviermusik ein Abbild der sinfonischen Musik sieht, fühlt seine Klangfantasie durch die farbige Dynamik des Orchesters erregt. Ein Lieblingswort von Brahms, das auch Schering zitiert, heißt: „Wer gut spielen will, muß nicht nur viel üben, sondern auch viel Bücher lesen." Wendet der nachschaffende Musiker seinen Blick auf die Gesamtheit der Künste und betrachtet die Musik als Glied im Ganzen, so bedeutet das für ihn eine weitere Anreicherung und Ausweitung seines Gesichtsfeldes.

Das braucht beim Musizieren nicht immer im Sinne eines „Vorstellungsüberschusses" in Erscheinung zu treten. Mir geht es jedenfalls nicht so, daß nun jedes als esoterische Programm-Musik deutbare Werk beim Hören oder Spielen zwangsläufig mit der Vorstellung der entsprechenden Dichtung verknüpft ist. Wenn ich spiele, tritt alles wieder in meinem Bewußtsein zurück, was ich gelesen habe. Es tritt genau so zurück wie die phänomenologischen Erkenntnisse und physiologischen Erfahrungen, die ich beim Studieren gewonnen habe. Lediglich ein Klangbild schwebt mir vor, dessen Vollkommenheit ich zu erreichen suche.

DER KUNSTBETRACHTER:

SECHS FRAGEN ZU SCHERINGS BEETHOVEN=DEUTUNG

VON WALTER ABENDROTH

Es ist eine Tatsache, die kein Besonnener in Zweifel ziehen wird, daß jede neue Entdeckung eines Wissenschaftlers so gut wie jede wirklich neuartige Schöpfung eines Künstlers zunächst mehr Widerspruch als Anerkennung findet. Das liegt ganz einfach in der Schwierigkeit begründet, für etwas Ungewohntes Maßstäbe und Begriffe im Gewohnten zu finden. Eine zweite Tatsache ist aber die: daß zu allen Zeiten auch gern der Fehlschluß daraus gezogen wurde, heftige Ablehnung, energische Zurückweisung beweise die epochemachende, bahnbrechende Bedeutung der bekämpften Sache. Auf diesem Wahn beruhen die Tragödien recht vieler unberufener „Verkannter".

Für einen Kenner des Werks und des Ranges Arnold Scherings ist es schwer, den unermüdlichen und wagemutigen Gelehrten im Falle seines letzten großen Buches und des dadurch hervorgerufenen Protestes vieler ernster Sachkundiger in eben jene seltsame und offenbar verhängnisvolle Logik versponnen zu sehen. Nicht nur, weil es befremden muß, für eine derart — sagen wir „kühne" — Theorie, wie er sie dort vertritt, im Grunde keinen überzeugenderen „Beweis" als den Appell an eine einsichtsvollere Zukunft beigebracht zu sehen; sondern auch, weil die Voraussetzung der Neuheit hier ja eigentlich nur in Bezug auf den merkwürdig anachronistischen Mut gegeben ist, eine völlig überholte Musikanschauung (die Hermeneutik des 19. Jahrhunderts) plötzlich wieder aus der Mottenkiste hervorzuholen und sie durch geradezu abenteuerliche Übersteigerung, durch eine letzte und äußerste Konsequenz ihrer Anwendung für die neue Zeit wieder einigermaßen interessant zu machen. Der Gelehrte beruft sich zur Bestätigung dessen, daß diese seine überraschende Forschertat einem geheimen Bedürfnis des Gegenwartsgeistes entspreche (außer eben auf das zu erwartende Zeugnis der besseren Zukunft) auch auf zahlreiche beipflichtende Stimmen, die ihm schon jetzt volle Sicherheit gäben. Mag sein. Es wäre erwünscht, diese Stimmen zu kennen und ihr Bekenntnis auch vor aller Öffentlichkeit zu vernehmen. Denn fern von Tinte und Papier, im Raunen des allgemeinen Redens, des Meinungsaustausches von Mund zu Mund, ist hier gerade einmal eine selten erlebte und schließlich auch nur natürliche Einmütigkeit festzustellen. Nämlich Einmütigkeit im Bedauern.

Was über Scherings Versuch an sich, über das Prinzipielle einer Aufwärmung der Hermeneutik, und gar in so phantastisch potenzierter Form, zu sagen ist, ist von manchen Berufenen, und auch von meiner inkompetenten Wenigkeit, schon andernorts ausgeführt worden und möge hier nicht wiederholt werden. Es sei gestattet, diesmal die Angelegenheit von einigen besonderen Seiten her zu beleuchten.

Arnold Schering vermißt, wie er schon mehrfach zu verstehen gab, in den Erwiderungen seiner Gegner die rechte Wissenschaftlichkeit. Er vermißt diese ja allerdings nach dem Wortlaute sehr eindeutiger Bemerkungen in seinem Buche auch bei eigentlich allen vor ihm dagewesenen Musikwissenschaftlern, Musikforschern und denkenden Künstlern. Für seine eigene Wissenschaftlichkeit aber stützt er sich auf das Mysterium eines ihm von Geisterhand überlieferten „Schlüssels", den näher zu beschreiben oder dessen Anwendung zu verraten er sich nicht bereit findet. Woher wird da das Recht auf den kategorischen Wissenschaftlichkeitsanspruch gegenüber den Zweiflern genommen? Das ist die erste Frage, die einer klaren Beantwortung bedarf.

Die Wissenschaftlichkeit der Gegner soll sich nach Scherings Forderung vor allem darin kundtun, daß jene den Gegenbeweis gegen seine Thesen in jedem einzelnen Falle antreten. Das klingt so, als ob Schering selbst in seinem Buche tatsächlich irgend etwas bewiesen hätte. Dabei hat er dort ausdrücklich festgestellt, daß der Nachweis für die Authentizität seiner mittels des „Schlüssels" bewirkten Enthüllungen die Allgemeinheit nichts angehe, hat sich selbst also der Beweispflicht für seine gewagten Behauptungen unter Hinweis auf irgendeine höhere Erleuchtung eingestandenermaßen entzogen. Wohin sollten wir aber auf dem Gebiete der Wissenschaft kommen, wenn die unbewiesenste und zugleich unglaubwürdigste Behauptung solange als unantastbare Wahrheit zu gelten hätte, wie nicht der Gegenbeweis geliefert ist?! Danach müßte auch jemand das Recht haben zu behaupten (und den Anspruch, mit dieser Behauptung ernst genommen zu werden, bis der einwandfreie Gegenbeweis vorliegt), der Kern der Sonne bestehe aus Schokoladenkrem. Zumal wenn kein logischer, kein Anschauungs- und Vernunftsbeweis gegen die Wahrscheinlichkeit der Behauptung Geltung haben soll, sondern nur der strikte Nachweis, daß man das Gegenteil gesehen hat (was — man beachte hier die Bedeutung des Vorbehalts! — nur der vermöchte, der den bewußten „Schlüssel" besitzt...). So lautet die zweite Frage, deren Beantwortung dringend zu wünschen ist: Kann ein wissenschaftlicher Gegenbeweis gegen an sich durchaus unglaubwürdige Behauptungen verlangt werden, solange solche Behauptungen ihrerseits nicht bündig und bindend erhärtet sind? Genügt nicht vielmehr solange der vernünftig motivierte Zweifel als zureichender Verneinungsgrund? Gilt solange nicht das unbestochene Gefühlswissen, der künstlerische Instinkt?

Aber die Dinge liegen gar nicht so schwierig und unklar, wie sie selbst scheinen möchten. Schering ist wohl in einem gewissen Grade der Meinung, eine Art von Anschauungsbeweis für seine Theorie gegeben zu haben in den Beispielen, die er für die von ihm mutmaßlich aufgedeckten Entsprechungen anführt. Und an diesem Punkte ist in der Tat auch das Fädchen zu ergreifen, an welchem sich der ganze Knäuel der Beweisfrage auflösen läßt. Denn in den Scheringschen Anschauungsbeweisen liegt zugleich der schlagendste Gegenbeweis gegen die

Haltbarkeit seiner Hypothesen. Wenn nämlich jene Unterlegungen von Textworten unter die Noten bestimmter Musikstücke irgendwie davon überzeugen sollten, daß der Komponist bei seiner Arbeit eben diesen Worten seine Tonschöpfung nachempfunden hätte, so würden bei der Anschaulichmachung zwei Bedingungen erfüllt sein müssen. Erstens müßte die Entsprechung zwischen Text und Noten nach Stimmung, Tonfall, Ausdruck und Deklamation genau so weitgehend, so eng sein, wie wenn eine wirkliche Auskomponierung der Dichtung, also ein Lied oder eine dramatische Partie vorläge. Denn in dem Augenblick, wo diese Bedingung schon nicht erfüllt ist, wo ein vages Ungefähr oder Als-ob genügen soll, kann niemandem mehr zugemutet werden, einen billigen Scherz für wissenschaftlichen Ernst zu nehmen; einen Scherz, der sich bei einiger Geschicklichkeit mit beinahe jedem Gedicht an beinahe jedem Musikstück durchführen läßt. Oder aber es müßte sich nachweisen lassen, daß der Komponist auch in seinen Liedern und Arien Text und Noten so flüchtig, so ungefähr, so schlecht passend und verkrampft zusammenzwänge, wie es in jenen Unterlegungsbeispielen geschieht. Zweitens müßte, wenn das Ganze der Deutung überhaupt einen vernünftigen Sinn haben sollte, die Entsprechung von Tonwerk und Gedicht lückenlos und unbedingt vom Anfang bis zum Ende durchgeführt sein; es müßte die Dichtung durchaus die Rolle der formbestimmenden Kraft für das Musikstück spielen, genau so, wie wenn sie melodramatisch gesprochen würde und das Tonstück dazu vorgetragen. Auch hier ist wieder zu sagen: geht die Entsprechung *nicht* so weit, dann ist wiederum kein Anlaß gegeben, der Sache irgendwelchen Ernst für die künstlerische Erkenntnis des Musikwerkes beizumessen. Dann mag allenfalls von einer allgemeinen stimmungsmäßigen Anregung die Rede sein, die der Komponist von einer Dichtung empfing, die bei ihm zur Schaffensstimmung wurde, ihn für die musikalische Konzeption aufgelegt machte und möglicherweise — wir kommen *sehr weit* entgegen! — sogar noch irgendwie unbewußt in einer ungefähren Nachbildung rhythmischer oder melodischer Eigenschaften der Verse in entsprechenden Eigenschaften der ersten thematischen Einfälle nachklang. So etwas ist natürlich denkbar und darf sogar bei Beethoven als gelegentliche Möglichkeit angenommen werden. Nur läge darin nichts für das *Wesen* der musikalischen Schöpfung Entscheidendes, vor allem auch nichts überhaupt im Einzelnen Wichtiges oder Wissenswertes; und schon gar keine neue Entdeckung. Noch einmal also: Wenn die beiden genannten Bedingungen der Zusammenstellung von Musik und Dichtung nicht voll und ganz erfüllt sind, so ist auf keine Weise ein form- und gestaltbestimmender Zusammenhang zwischen beiden Elementen zu ersehen, der einerseits überhaupt die speziell behauptete Verbindung eindeutig bestätigen, andererseits ihr, falls doch vorhanden, einen irgendwie für die Erkenntnis und das musikalisch-künstlerische Erlebnis des Tonwerkes ins Gewicht fallenden Sinn verleihen würde. Es gibt nur ehrliche Programmusik, d. h. Musik, deren Verlauf dem Gesetz der untergelegten oder vorgestellten Dichtung unterworfen ist, oder *reine* Musik, die ihr Gesetz ein-

zig und allein in sich selbst trägt und im übrigen wohl „Ausdruck der Empfindung“ sein kann, nicht aber den Gedankengängen oder gar dem verschwiegenen Wortlaut eines Gedichtes folgen, ohne das eigene Formgesetz aufzugeben. Auch drängt sich nun hier die dritte der ernstlich beantwortenswerten Fragen auf: Wieso bedurfte ein Beethoven, um musikalische Werke zu schaffen, die ihr Formgesetz, ihre gestalterische Idee[1] in der eigenen Substanz bergen, und die im übrigen nicht Malerei, sondern Empfindungsausdruck sind, des kümmerlichen Notbehelfs so primitiver Vorstellungskrücken? War seine musikalische Erfindungskraft so arm? Seine musikalische Phantasie an sich so dürr und zu keiner eigenen Ideenleistung fähig?

Doch wir kommen auf Scherings stärksten eigenen Gegenbeweis gegen seine hermeneutische Hypothese zurück. Und da wird es dem Gelehrten vielleicht etwas billig und unzulänglich erscheinen, wenn erneut jener ja inzwischen bereits zu einer gewissen Berühmtheit gelangte Lapsus mit der Pathétique und der Schiller-Ballade „Hero und Leander“ herangezogen wird. Allein es geschieht nicht aus Engherzigkeit, sondern weil dieses Beispiel als „pars pro toto“ zu nehmen ist für die grundsätzliche Bewertung der ganzen Deutungsmethode; darin liegt die Bedeutung der Festnagelung dieses Falles — nicht in der Schadenfreude über eine unter anderen Voraussetzungen vielleicht verzeihliche Einzelentgleisung. Nein, in diesem Falle „entgleist“ hier eben das ganze Gedankenfuhrwerk, das ganze „System“. Schering schreibt zu seiner Entschuldigung wörtlich: „Ich gestehe, die Unvorsichtigkeit begangen zu haben, Beethovens Kenntnis des Gedichtes vorauszusetzen, das erst 1801 entstand, während die Pathétique schon 1799 im Druck vorlag, also wahrscheinlich 1798 geschrieben wurde“. Damit ist also der Irrtum zugegeben. Aber dennoch meint Schering: „Die Sonate ist und bleibt auch ohne Schiller eine Hero- und Leander-Sonate. Nur hat Beethoven, wie ich jetzt erkenne, nicht nach Schiller, sondern nach Musäus gearbeitet — derjenigen Quelle, die auch Schiller benutzt hat“.

Ja, wie ist uns denn? Wir nehmen mit voller Berechtigung doch an, daß Schering wenn ihm in diesem Falle die Art des aufgedeckten Irrtums, die völlige chronologische Unmöglichkeit, den Ausweg aus der Schlinge nicht so rundweg abgeschnitten hätte, genau so leidenschaftlich an dem Schiller-Leander festhalten würde, wie er, nach wie vor, an den übrigen ihm geoffenbarten Zusammenhängen festhält. Er müßte dann sogar daran festhalten, weil wir, seine Leser, das verlangen können nach allen voraufgegangenen Darlegungen des Gelehrten über die Untrüglichkeit und Unerschütterlichkeit seiner Erkenntnisse! Wenn er nun aber unter dem Zwange sehr nüchterner Realitäten seine Pfähle soweit zurückstecken muß, daß er zugibt: nicht auf das Schillersche Gedicht kommt es an, sondern auf den Stoff ganz allgemein (sozusagen: „meinetwegen denn also in der Fassung des Musäus“) so muß

[1] Die Bedeutung dieses Wortes bei Beethoven hat Walter Riezler in seinem jüngst erschienenen Buche (Atlantis-Verlag) hinreichend klar und säuberlich erläutert.

er von rechtswegen nun auch in den anderen Fällen einräumen, daß es sich nicht pedantisch z. B. um Romeo und Julia zu handeln braucht, sondern um irgendein ähnliches Liebendenschicksal, einen verwandten Stoff. Mit anderen Worten: am Pathétique-Fall erklärt Schering selbst seine Deutung als unabhängig von einer bestimmten dichterischen Fassung des Stoffes, sondern lediglich an den Stoff gebunden. Wo bleibt nun aber der Sinn der so mühevoll dargelegten wörtlichen Entsprechungen in diesem und in allen anderen Fällen? Ja, wenn ein derartiges Austauschverfahren (wie: Musäus für Schiller) möglich und statthaft ist, wo bleibt da schließlich der Sinn der ganzen so bestimmten „Vorlage"-Unterschiebungen? Da aber irgendein realer Zusammenhang von dichterischem Stoff und Tonstück tatsächlich einzig durch die Entsprechungen zwischen einer bestimmten dichterischen Fassung jenes Stoffes und diesem Tonstück nachweisbar sein kann — wo bleibt nun überhaupt noch ein überzeugungsfähiger Anhaltspunkt für die ganze Konstruktion? Das sollen die vierte, fünfte und sechste Frage sein, die wir gerne präzis geklärt sehen würden.
Noch zweierlei sei kurz gestreift. Schering hat sich inzwischen auch einmal auf Richard Wagners Beethovenauffassung berufen. Es dürfte das erste Mal sein, daß ein Musikwissenschaftler zu übersehen versucht, wie sehr Wagners Auffassung nicht nur von Beethoven, sondern von Wesen und Schicksal der absoluten Musik überhaupt, pro domo gedacht und vorgetragen, wie sehr sie zur Rechtfertigung seines eigenen Verfahrens, zur vorteilhaften Beleuchtung seines besonders gearteten Talentes bestimmt war. Wagners Beethovenauffassung kann für uns Heutige so wenig bindend sein, wie etwa die Bachauffassung Liszts oder selbst noch Busonis. Es war ja die Auffassung eines Zeitalters, das sich weit von dem Verständnis jedweder reinen Musik entfernte.
Und zuletzt: Scherings Widmung seines Buches an das junge Deutschland!
Wir glauben seinen Gedankengang dabei etwa so verstehen zu dürfen, daß er sich von der allgemeinen Verlebendigung des Kunstgefühls, dem allgemeinen Abrücken von einem abstrakten, intellektualistischen Kunst-Erleben (also vom l'art pour l'art-Prinzip) eine größere Empfänglichkeit der jungen Menschen für das „Dichterische", das „Poetische" in der Musik verspricht. Er will aber auch hier nicht wahrhaben, daß dieses „Dichterische" in aller guten, großen, starken und eigenlebendigen Musik nicht mehr und nicht weniger bedeuten kann, als einen feinen, undefinierbaren Hauch der Empfindung, ebenso unbewußt in das Werk hineingeflossen, wie ohne subjektive Vergröberung und Verfälschung auch nur unbewußt aus ihm zu empfangen. Und er übersieht ferner, wie sehr gerade sein Operieren mit jenen „Entsprechungen", mit gedanklich festlegenden Textunterschiebungen eine Intellektualisierung, ja, eine recht grobe Materialisierung darstellt. Wofür in der Jugend heute der Sinn neu erweckt worden ist und gepflegt wird, das ist ganz etwas anderes. Es ist die Tatsache, daß eine künstlerische Schöpfung nicht aus dem leeren Raume kommt, sondern daß sie das Werk eines lebendigen Menschen

ist und infolgedessen das ganze Wesen dieses Menschen widerspiegelt: seine Rasse, sein Volkstum, seine Persönlichkeit und nicht zuletzt seine weltanschauliche Haltung. Auch diese Kräfte alle strömen unbewußt in das wirklich lebendige Kunstwerk und wirken wiederum unbewußt auf die Empfangenden, eben als formende Kräfte geheimnisvoller Art. Dieses Geheimnis erscheint uns ehrwürdiger und verpflichtender als jene mysteriöse Schlüsselgeschichte, die uns einen Beethoven „erschließt", der ungefähr das Handwerk eines musikalischen Tonfilmillustrators ausgeübt haben sollte.
Wir glauben, daß die Jugend heute viel zu gesund empfindet und viel zu ernst musikalisch angeleitet wird, um Beethoven in solcher Verkleinerung sehen zu mögen.

Neues zur Beethoven-Forschung:

BEETHOVEN ALS DIONYSIKER

VON FRANK WOHLFAHRT

Es ist uns von Beethoven überliefert worden, daß er, als er einmal nach dem Inhalt einer seiner Klaviersonaten — gemeint ist die zweite aus op. 31 — gefragt wurde, kurzerhand zur Antwort gegeben hätte: „Lesen Sie Shakespeares Sturm!" — Wie man auch diesen Ausspruch deuten mag, entweder als lakonische Abfertigung eines lästigen Fragers oder aber als ernsthaft gemeinten Hinweis, bemerkenswert für Beethoven bleibt, daß er sich mit der dichterischen Ausdruckswelt europäischen Geistes nicht nur gewichtig auseinandergesetzt hat, sondern daß er uns auch Tonwerke hinterließ, die mit dieser dichterischen Ausdruckswelt in innigster Beziehung stehen. Abgesehen davon, daß Beethoven das gewaltige Endglied seiner Neunten Symphonie auf Schillers „Freudenode" komponierte, besitzen wir eine Reihe Ouvertüren von ihm, die, im Wesen absoluter symphonischer Stücke angelegt, ein dichterisch dramatisches Geschehen auf musikalischem Wege darstellen sollen. Ein heute lebender namhafter Forscher hat es nun unternommen, auf Grund jener Beziehungen der Beethovenschen Tonsprache zum Dichterischen, eine Anzahl der Instrumentalarbeiten des Meisters auf textliche Vorwürfe zurückzuführen und ihnen sogar die Textworte selber zu unterlegen. Damit aber ist er dem bedauerlichen Irrtum verfallen, am Wichtigsten in Beethovens Musik vorbeigehört zu haben, nämlich an ihrer immanenten Dramatik. Auf das Erkennen dieser immanenten Dramatik in Beethovens Musik kommt es einzig und allein an. Mögen hier noch soviele Hinweise auf dichterisch dramatische Stoffgebiete nachträglich entdeckt werden, sie ändern am Tatbestande der Beethovenschen Musik in ihrer schöpferischen Eigenständigkeit als absolut musikalische Formorganismen nicht das Mindeste. Es kann sich da immer nur um ein stimmungsmäßiges Erfassen, um eine Darlegung innerseelischer Spannungen handeln, die ebenso durch die Folge dichterischer Wort-

begriffe hindurchströmen wie durch das Geschehen der Klangbilder und Klangbildungen. Es kann auch hier nur von einem Formwerden jener immanenten Musikalität die Rede sein, die im gleichen Maße dichterische als auch musikalische Vorwürfe bestimmt. Diese immanente Musikalität als Basis für alles künstlerische Schaffen schlechthin kann sich als eine spezifisch gefärbte Seelenhaltung dartun, kann Dichterisches wie auch Musikalisches mit ähnlicher Schicksalshaftigkeit erfüllen. Die Verschiedenheit der Ausdruckssymbole gestattet nur eine Ähnlichkeit im Erfassen und Gestalten eines gleichen Stoffes!

Die immanente Dramatik in Beethovens Musik aufzuspüren, soll Gegenstand unserer Betrachtung sein. Die Situation des Musikalischen, die zu Beethovens Zeit herrschte und aus der heraus er seinen Stil gewann, wurde vornehmlich bestimmt durch die Kammermusik und die aus ihr herausgewachsene Symphonik. Der „klassische Stil“ und seine vorherrschende Kantabilität des Melodischen führte aber auch zu einem neuen Aufbruch der Lyrik, die in Goethe und dem Romantikerkreis der deutschen Dichtung Weltgültigkeit eroberte. Ein neuer deutscher Sprachraum tat sich hier auf und ihm erstand in Schubert, dem Zeitgenossen Beethovens, der kongeniale Meister des Liedes. Weder die Beethovensche Symphonie noch das Schubertsche Lied sind im reinen Kunstverstande bloß Symphonie oder Lied. Sie enthüllen Erlebnissphären, die sich nicht mehr auf Nurformales beschränken, sondern die ein Totales darstellen. Wir müssen daher auch bei Beethoven und bei Schubert vom schlechthin Symphonischen und Lyrischen der Musik sprechen. Und so seltsam es scheinen mag, aber die beiden Bezirke des Symphonischen bei Beethoven und des Lyrischen bei Schubert begegnen sich trotz der Verschiedenartigkeit in der Formgebung ihrer Ausdruckswerte in einem Gemeinsamen, in einer Seelengebärdung des „Intimen“. Beethovens Musik spiegelt den Weg menschlicher Empfindungen bis in die Urzone des Dämonischen wider. Beethoven hat mit der Musik in die Musik hineinmusiziert wie keiner vor und nach ihm. Er hat die Musik als „Element“ entdeckt und er hat diesen Prozeß des Rückformens der Musik auf das Elementare hin in einem Maße zuspitzen können, das jene letzte Schicht zwischen Kunst und Wirklichkeit durchbrach und aufhob. Darunter soll nicht zu verstehen sein, daß Beethovens Musik einem Naturalismus gehuldigt hätte, aber in ihr wurde etwas laut, was es bisher noch nicht gegeben hatte, nämlich das Offenbarmachen menschlicher Gefühle als „Naturmächte“. Dieses „Naturische“ sucht hier in der Musik alle menschlichen Seelenregungen in ihrem Ursprung zu erfassen, sucht sie aller privaten Zufälligkeit zu entäußern und als „Schicksalsgewalten“ darzustellen. In dieser Verhaftung menschlicher Seelenregungen in einem Schicksalsmäßigen beruht das Ethos der Beethovenschen Musik! In ihm empfangen sie elementare Bedeutung und elementaren Auftrieb! Beethoven hat das Schicksal zum Klingen gebracht als dämonische Wurzel für alle Bezirke menschlicher Empfindungen. Das Wesen der griechischen Tragödie, die in der Beschwörung des Dionysos gipfelte, wie Friedrich Nietzsche so hellsichtig erkannte, erlebt seine Wiedergeburt

in Beethoven aus dem Geiste der Musik! Der Freudenchor der Neunten Symphonie ist der gewaltige Anruf an diesen Dionysos, der hier, dem Prometheus gleich, das Feuer der allumschlingenden Freude in Menschenherzen entzündet! Und mit der Entfesselung menschlicher Gefühle als „Naturmächte" wird nun für die Musik jenes Reich der Romantik voll erschlossen!
Dieses „Romantische" als Einbruch des „Wunderbaren in die Wirklichkeit" stellt aber in Beethovens Musik nicht etwas Unvorbereitetes dar. Es entspringt jener barocken Umdeutung einer Seelenhaltung, die dem gotisch-faustischen Menschen eigentümlich ist. Dieses Barocke, übertragen auf den Bereich der Musik, hatte zunächst die melodische Linie zu Wellenzügen umgebrochen unter Einbeziehung harmonischer Ausdruckswerte, ohne aber vorerst die Kontinuität der Linie als solche zu zerstören (die „Scheinmehrstimmigkeit" in Bachs Violinsolosonaten und Cellosolosuiten). In der „Klassizität" des Barock, die nach Bach einsetzte und bis zu Mozart reicht, griff dieser Prozeß tiefer in das Gewebe der Musik ein und führte zu einem „Barock des motivischen Geschehens". Im Rahmen der Sonatenform, und zwar der deutschen, wurde dieser Vorgang als „symphonisches Geschehen" aufgefangen. Er vollzog jene Umdeutung der Musik aus einem ursprünglichen Hinausmusizieren aus den Innerlichkeiten der Seele in ein Hineinmusizieren in die Innerlichkeiten der Seele. Ursprünglich im Wesen der Kammermusik beheimatet, erweiterte er sich in die Instrumentalsymphonie. Die virtuos gehandhabte Kunst der melodischen Arabeske im „klassischen" Stil Haydns und Mozarts läßt im Sinne „melodischer Verwehungen" die Ornamentik des konzertanten Barock, wie es Bachs Tonwelt repräsentiert, abklingen. In Bachs Kunst erscheinen die beiden Elemente melodischer Urenergetik (Thema) und deren ornamentaler Weiterung (Kontrapunkt) unlösbar miteinander verbunden. Bei Haydn und Mozart zerfällt, abgesehen von einer ganz anderen Arbeitsmethodik wie bei Bach, die Substanz in eine motivisch teilbare Thematik und in ihre Auflösung in die figurative Ranke. Das Wesentlichste aber beruht darin, daß Bachs Musik, verankert in stimmlich-eigenlebiger Schichtung, „gestalteter Raum" und die seiner Nachfahren, in der eine Hauptmelodie die übrigen zurückdrängt, „entwickelte Zeit" ist. Bachs Musik in all ihrer ungeheuren Beweglichkeit ornamental geschwungener Linienzüge, ist durchaus durch das immer neue Entfalten kontrapunktischer Möglichkeiten auf ein fortgesetztes Summieren melodischer Triebkräfte gestützt. Seine Musik musiziert aus sich heraus, und da sie im Spiel ihrer Linien unabgrenzbar ist, da es in ihr keine „Melodien", sondern nur „das Melodische" in Permanenz gibt, so schaltet sie damit zugleich auch den Zeitbegriff aus. Das symphonische Geschehen hingegen nährt sich ausgesprochen vom Zeitbegriff. Die thematische Substanz, bereits in eine Anzahl motivischer Einzelglieder zerlegbar, läßt diese der Reihe nach zur Verarbeitung gelangen. Die Zeit als Vorgang wird in lauter Zeitteilen dargetan. Die melodische Kraft wird in sich selber immer stärker verkürzt. Das „nach innen gewandte" Barock der nachbachischen Zeit, in dem zunächst das Ornamentale koloraturartig ver-
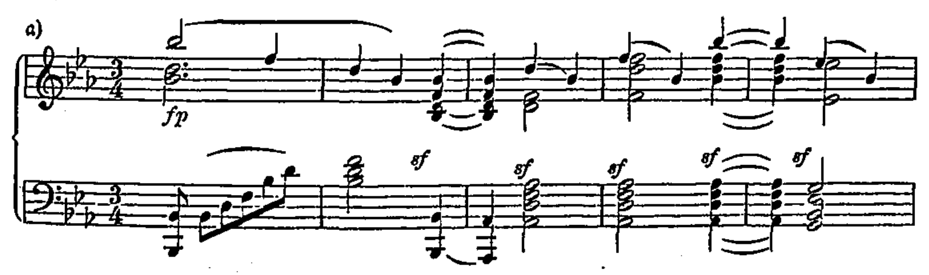
wehte wie bei Haydn und Mozart, stellt nun in Beethoven seine Gipfelerscheinung heraus.
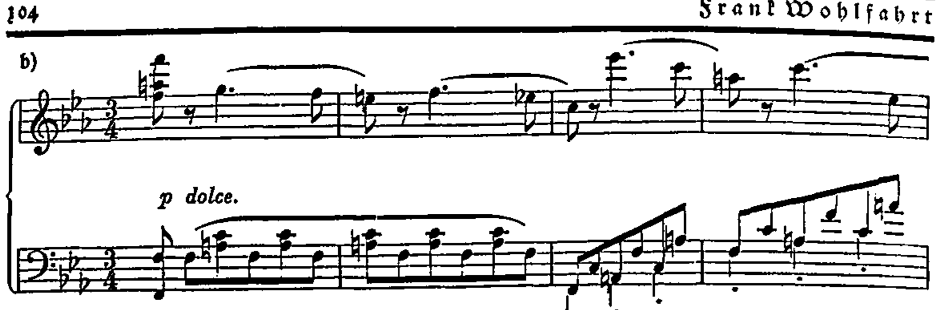
Wahrlich, hier ist jener Gipfel erreicht, dessen Spitze nach innen weist. Auch vom Standpunkt der Arbeitsmethodik eines Entwicklungsprinzipes aus gesehen. Und damit sind wir bei dem angelangt, was der Beethovenschen „Intimität" ihre ganz besondere Note verleiht. Nicht nur formal, sondern auch inhaltlich betrachtet, geht es in Beethovens Musik um eine „Monumentalisierung des Intimen". Beethoven schöpfte seine wesentlichsten Einfälle aus einem harmonischen Grundgefühl. Viele seiner Themen sind nichts anderes als melodisch aufgerollte Spiegelungen rein harmonischer Ereignisse, wie beispielsweise die von ihm so bevorzugte Dreiklangszerlegung. Bewundernswert, wie er hier immer wieder zu neuen Kraftzügen aufstrebte. Daß er solches vermochte, barg seine tiefste Ursache in der vielfältigen Entschlossenheit seiner rhythmischen Leidenschaft. Auch Haydn und Mozart hatten in dieser Richtung bereits schon vorgearbeitet, aber die letzten Folgerungen, die sich daraus ergaben, blieben Beethoven vorbehalten. Diese wesentlichste Konzeption der Beethovenschen Einfälle aus einem harmonischen Grundgefühl verlagerte das Geschehen seiner Musik in die selbsteigenen Ausdruckswerte harmonischer Reihen. Auf sie stützte sich dann auch das, was den Ausgang der sogenannten Durchführung bestritt, in der Motivteile der Hauptthemen unter fortschreitender Verkürzung miteinander verarbeitet wurden. Dieser an der thematischen Substanz geübte Verkürzungswille löste sich nämlich bei Beethoven in eine völlige Vernichtung des Melodischen auf. Was dann noch übrig blieb, durch die Leidenschaft des hier erhärteten Geschehens gleichsam weiter flutend, das sind nun jene „harmonischen Reihen", denen wir auf den Gipfelungen der Beethovenschen Durchführungen begegnen. In ihnen waltet gewöhnlich nur noch die Rückungsfähigkeit der Harmonik vor als „Kunst der Übergänge". In ihnen lebt sich der Urtrieb des Romantischen aus. Bis zu diesem Punkte einer völligen Aufhebung des melodischen Materials hatten sich weder Haydn noch Mozart vorgewagt. Bei ihnen blieb, unbeschadet der Bedeutung des musikalischen Gehaltes, dieser Prozeß motivischer Ent-wicklung immer noch „kunstvolles" Spiel mit dem Material. Bei Beethoven wird dieser Prozeß motivischer Ent-wicklung bis zum Ende durchgehalten, bis nichts mehr zu ent-wickeln ist. Umso großartiger wirkt dann bei der Wiederkehr des ersten Teiles, in der Reprise, der völlige Neuausbruch des Hauptthemas.

Betonte die deutsche Sonatenform mit ihrem Entwicklungsprinzip des Motivischen ein bewußt Zeitliches in der Musik, wurde der Begriff „Zeit" in der fortschreitenden Aufteilung melodischer Substanz in immer kleinere Abschnitte zerlegt, so mußte dieser Vorgang einmal dorthin vorstoßen, wo das erlosch, was diese Aufteilung betätigte, nämlich das Melodische. Die Zeit mußte einmal zum Atom, zu ihrer kleinsten Einheit gelangen. Die Zeitstrecke mußte sich einmal im Zeitpunkt aufheben. Dieses nun ist der eigentliche Sinn in jenen „harmonischen Reihen" der Beethovenschen symphonischen Gipfelungskrisen. Sie setzen sich gleichsam aus lauter „Punkt-

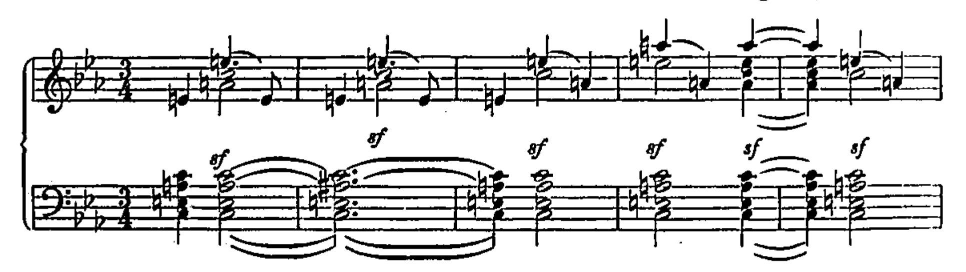
werten" zusammen. In ihnen erreichte das „Raumerlebnis" Beethovens als ein in die Fläche Gebanntes auf dem Wege perspektivischer Verkürzungen seine ihm eigentümliche „Tiefenwirkung". Aus der vollkommenen Zeitleere heraus offenbarte sich hier Beethoven der „Raum" als „Erlebnis seiner Fernendimensionen". Diese harmonischen Reihen nämlich konnten im Grunde genommen „unendlich" weitergeführt werden. Mit ihnen wurde stichwortartig angegeben, daß für sie kein Ende gefunden werden kann, wie ja auch der Punkt nur „Symbol" seiner Selbst ist und als solcher nur „ideelle" Bedeutung besitzt, weil er nur „gedacht" werden kann. Das Nämliche trifft auch für die aus perspektivischer Verkürzung in die Fläche projizierte „Raumvorstellung" zu. Die fernsten Dinge können hier nur noch als „Punkt" erscheinen.

Somit also sehen wir das „symphonische Geschehen" Beethovens dort ankommen, wo sich dieses an der Leidenschaft der Zeit und ihrer Atomisierung entzündete Spiel der Kräfte in sich selber überschlägt und gradezu aufhebt. Und darin mündet seine Zielsetzung. Im Rahmen dieser „harmonischen Reihen" stößt die Musik Beethovens zu ihren erregendsten Augenblicken vor. Sie stellen gleichsam die „Entpersönlichung" der dramatischen Vorgänge dar in der völligen Vernichtung des Melodischen. Bekundet sich in der Kunst fortschreitender motivischer Absplitterung ein Einbruch in die „intimen Bezirke" der thematischen Substanz, wird diese „Intimität" nun aber immer weiter in sich selbst zersetzt, so bricht aus ihrer völligen Auflösung jener naturhaft namenlose Gewalt hervor, die gleichsam blick-, d. h. hier melodielos den Urnenner „Schicksal" nackt enthüllt. In der Art der Äußerung dieser Gewalt, in der häufig der Pulsschlag des zerstörten Themas ausschwingt und in der nichts weiter vorherrscht als die vom Melodischen entäußerte Kunst der Übergänge, wird jene „Monumentalität des Intimen" heraufbeschworen. Solange die motivische Abspaltung von der thematischen Substanz sich vor dieser letzten unerbittlichen Entscheidung schützte, wie in den Tonwelten Haydns und Mozarts, blieb die Intimität des Ausdrucks auf Kammermusikalisches beschränkt. Erst mit Beethoven gewinnt der Begriff der Symphonie über die erweiterte instrumentale Spiegelung des Kammermusikalischen hinweg die absolute Funktion des Symphonischen als dramatischer Kampf. Einige Beispiele sollen dieses sinnfällig machen.

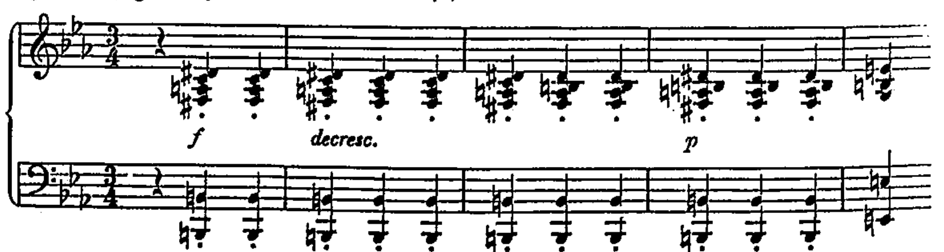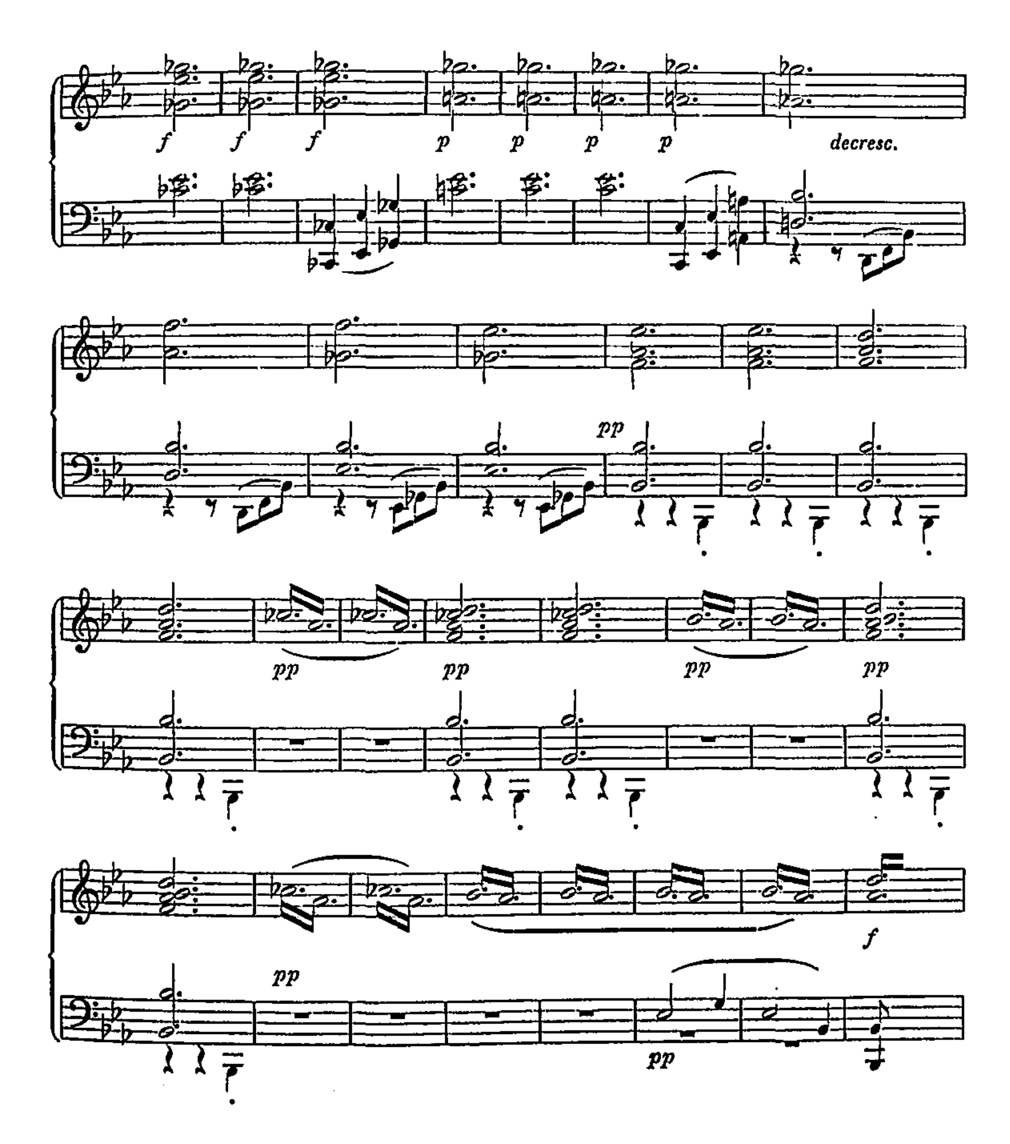




In der Durchführung zum ersten Satze der Eroica schleudert sich der dämonische Wille Beethovens an zwei exponierten Stellen zu solcher rein harmonischen Reihenbildung auf, die den melodischen Impuls verjagt hat. Im ersten Teile dieser Durchführung, vor dem überraschenden Einsatz eines dritten und neuen Themas, gewinnt der Meister die leidenschaftliche Steigerung aus jenen synkopischen Akzenten, die im Gefolge des Hauptthemas auftraten und aus ihnen den Gedanken einer weit ausgesponnenen Überleitungsgruppe bildeten.
Die von wuchtigen Akkordmassen unterbauten zackig auf und nieder stürzenden Intervallschritte, in denen der Oktavsprung eine bedeutsame Rolle spielt, enden in der lapidaren Aufsperrung dieses Oktavsprunges. In dieser ganzen Partie überwiegen bereits die kühnen harmonischen Rückungen der Akkordquadern die rein melodischen Vorgänge, die eigentlich nur noch das Wesen der Zusammenklänge reflektieren.



In den nächsten vier Takten aber, die zu dem neuen und dritten Thema führen, zerbricht nicht nur die Energie der Synkope in gleichmäßigen Viertelschlägen, sondern setzt auch jegliche Funktion des Melodischen aus.



Was sich hier noch in zusammengedrängtem Rahmen begibt, das erfährt seine stärkste Eindringlichkeit vor dem Abschluß der Durchführung. Ein abermaliges In=Angriff=Nehmen des Hauptthemas stößt in aufregenden Modulationen nach dem entlegenen Ces=dur vor. Über 27 Takte hinweg wird der Rückweg in die Grund=tonart Es=dur angetreten.



Zu den volltaktig durchklingenden Akkordfolgen gesellt sich in den Bässen zunächst noch ein motivisches Bruchstück vom Hauptthema, das nach Verkürzung seiner Notenwerte sich in eine einzige Viertelnote auflöst. Aber auch dieser letzte Rest schwindet. Da ist es nun interessant zu beobachten, wie im Augenblick des völligen Auslöschens jener Baßviertelnote die darüber gelagerten Akkordreihen zum Streichertremolo verflackern. In dieses Vibrieren auf den beiden Tönen B und As fällt unerwartet das Hauptthema im Horn in der Grundtonart Es-dur ein. Und so begibt sich hier ein Überkreuzen zweier harmonischer Ereignisse, das der mit dem Thema im Horn neu anhebenden Grundtonart des Tonikadreiklanges und seiner dissonanten Kombination mit dem auf die beiden Töne B und As reduzierten Dominantseptimenklang. Diese erregend scharfe Mischung hat den Zeitgenossen Beethovens erhebliches Kopfschütteln verursacht. Ihnen mußte das, was hier geschah, unverständlich erscheinen, denn es entstand ja kein einheitliches und eindeutiges Harmoniegebilde. Die Erklärung hierfür beruht in nichts Anderem als im Ineinandergreifen vom Abklingen jener harmonischen Reihen und dem Wiedereinsetzen des Hauptthemas zur Reprise. Wir haben mit diesem Beispiele eines der schönsten von Beethoven für die Kunst seiner genialen Verwirkung von Durchführung und Reprise ausgewählt.

Auch die Durchführung vom ersten Satze der Vierten Symphonie zeigt in besonders auffallender Weise diesen Prozeß der motivischen Vernichtung im Ausfluten harmonischer Reihen. Bereits die großartig angelegte Adagioeinleitung dieses Satzes macht das Prinzip der Zersprengung des Substanziellen in einer Umkehr zu tastender Verdichtung in der Formgebung des Hauptgedankens selber laut. Das unter einem durchtönenden B in breitgezogenen Terzschritten absinkende Motiv, erst in Halben-, dann in Viertelnotenwerten, setzt seinen Bogen in von Achtelpausen zerklüfteten Achtelnoten fort. In diesem stockenden Auf und Nieder der melodisch tastenden Energie ist bereits im Schriftbild der Grundzug des eigentlichen Allegrothemas vorgeprägt. Dieser erfährt nur eine ausdrucksmäßige Umdeutung ins tänzerisch Bacchantische. Sehr charakteristisch für Beethoven ist fernerhin die Überleitung vom Adagio zum Allegro. Das eigensinnige Beharren auf der Dominantseptimenakkord-Spannung, zu der kleine Sechzehntelläufe, die sich in sich selbst verkürzen, immer wieder hinführen, kann als Fortsetzung der Einleitungsidee seiner ersten Symphonie gelten, die sich gerade aus dieser Spannung entwickelt. In der Vierten Symphonie wird sie nun als ein dynamischer Akt herausgearbeitet, bedeutet also mithin eine Steigerung. Auch ihre Verlagerung in den Übergang von der Einleitung zum Allegro erhöht ihre Wirkung. Ihre Auslösung in den gebrochenen Tonikadreiklang, mit dem das Allegrohauptthema in herabstürzendem Schwung anhebt, läßt dieses sich zwar markant vom Vorhergehenden abheben, jedoch gehört eben dieses Spannungsmoment zwischen der Dominant- und Tonikabeziehung in die Funktion des Themas hinein. Das erhellt vor allem die Durchführung, die im ersten Teile aus den Regionen des F-dur in überraschender

Wendung auf den Trugschluß der fünften Stufe von D-dur vortreibt. Diese ganze Partie untersteht dem Allegrohauptthema, zu dem als Kontrapunkt jetzt jenes Anlaufsmoment der charakteristischen Sechzehntelfigur hinzutritt. Mit dem Erreichen der Tonart D-dur nach erschöpfend ausgetragener Dominantspannung setzt sich die Wurfkraft des Hauptthemas unvermindert fort, aber über sie breitet sich nunmehr ein neuer lyrischer Gedanke aus. Dieses Auftauchen eines in der Exposition noch nicht geformten Ausdrucksgebildes hatten wir bereits in der Durchführung zum ersten Satze der Eroica bemerken können. Beide Beispiele aber unterscheiden sich insofern voneinander, als Beethoven den neuen Gedanken in der Vierten als Kontrapunkt aus der Substanz seines Hauptthemas hervorblühen läßt, während er in der Eroica völlig unvermittelt erschien. Er hat im Rahmen der Vierten und nur in inniger Beziehung mit dem Hauptthema episodische Bedeutung. Er kehrt sogar in der Reprise wieder und zwar in Vereinfachung auf lapidare Grundschritte, die das Wesen ihrer lyrischen Verbindung ausscheidet. Auch diese Zurückführung der melodischen Energie auf ihr nacktes Kerngehäuse ist ein Beweis mehr für das symphonische Bestreben Beethovens, in seinen bewegten Satztypen das „Intime" zu „monumentalisieren".

Wieder wie in der Durchführung vom ersten Satze der Eroica spart sich Beethoven seine großartigste Wirkung in der Durchführung vom ersten Satze der Vierten für den Übergang in die Reprise auf. Das Hauptthema selber läßt seine Impulse in einer Terzpendelbewegung erlahmen und in einem Dominantakkord von H-dur ersterben. Die kleine Sechzehntelaufflugfigur erweitert die Spannung über die Septime hinaus bis zur None. Und was nun folgt und sich in weitem Gange bis in die Tiefe herabsenkt, das ist das lyrische zweite Teilstück des Hauptthemas, das nach der Grundtonart B-dur zurückleitet. Zeigte bereits das Verebben des ersten Teilstückes vom Hauptthema in jener Terzpendelbewegung nach Entziehung der akkordischen Stützen eine „Fadenverdünnung" der Energie, so begegnen wir in dem zum Lauf ausgesponnenen zweiten Teilstück vom Hauptthema dem nämlichen Vorgang. Auch in seinem Verfolg setzen die kurzen akkordischen Akzente aus. Mit dem wiedergewonnenen B-dur beginnt nun die neue Verdichtung der Kräfte, aufgetrieben aus der charakteristischen kleinen Sechzehntelaufflugfigur, die in immer engeren Abständen den Bewegungszug zu leidenschaftlicher Entschlossenheit emporreißt. In diesem großartigen Wechsel von völliger Auflösung zu abermaliger Verdichtung der melodischen Substanz offenbart Beethoven einen symphonisch-dynamischen Spannungsakt, der dem Grundprinzip melodischer Vernichtung auch seine Umkehr melodischer Verdichtung ebenbürtig an die Seite stellt. Hier wird bereits eine Methodik lebendig, die Beethoven im ersten Satze seiner Neunten hervorragend ausbaute. Ein ganz Ähnliches finden wir auch in der Durchführung vom ersten Satze der Waldsteinsonate ausgeprägt.

Diese angeführten Beispiele ließen sich noch beliebig fortsetzen, denn sie sind nicht nur auf Einzelfälle beschränkt geblieben. Sie sind symptomatischer Natur für das

dämonisch-Dramatische Beethovenscher Schaffenskraft, enthüllen jene immanente Dramatik in Beethovens Musik, die als ein innermusikalischer Vorgang ihre eigenen Gesetze geltend machte. Beethovens Symphonien sind im wahrsten Sinne des Wortes: absolute Tondramen!

BEETHOVEN ODER BEETHOWEN?

VON JOSEPH SCHMIDT-GÖRG

Beethovens Handschrift hat nicht nur dem, der vielleicht zufällig einmal ein Autograph des Meisters oder ein gelungenes Faksimile zu Gesicht bekam, häufig Rätsel gestellt, sondern nicht selten auch die ernste Forschung in Verlegenheit gebracht, sodaß arge Mißdeutungen selbst tüchtigen Kennern seiner Schrift unterlaufen sind. Wenn Alfred Christlieb Kalischer in seiner bibliographischen Studie „Die Beethoven-Autographe der Königl. Bibliothek zu Berlin" (in: Monatshefte für Musikgeschichte 27. Jg. Leipzig 1895 Nr. 12 S. 167) eine Bemerkung Beethovens auf der ersten Partiturseite der 9. Sinfonie so entziffern möchte „108 oder 120 wäldee", verrät er wenig musikalischen Spürsinn, dessen es hier aber kaum bedurft hätte. Die Forschung könnte sich glücklich schätzen, wenn Beethoven in allen Fällen die Buchstaben so klar und deutlich hingesetzt hätte, wie bei diesem „mälzel". Nach diesem Beispiel mag man bemessen, wie es mit Kalischers fünfbändiger „kritischer" Ausgabe sämtlicher Briefe Beethovens bestellt ist.
Aber nicht nur zu Kalischers Zeiten konnten solche Schnitzer sich behaupten. Auch nachdem Forscher wie Theodor von Frimmel und besonders Max Unger in Aufsätzen und kleinen Schriften Spezialstudien zur Handschrift Beethovens vorgelegt hatten, von denen als bedeutendste Ungers Untersuchung „Beethovens Handschrift" (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn IV, Bonn 1926) genannt sei, trieb die Entzifferung von Beethoven-Handschriften noch seltsame Blüten. Was unter den Augen von Schriftstellern, die sich „auch" einmal mit Autographen des Meisters beschäftigen, aus manchen Wörtern wurde, sei an einigen Beispielen aus der Übertragung einer Anzahl von Konversationsheft-Blättern gezeigt, die Reinhold Zimmermann-Aachen in seinem Aufsatz „Ein neuer Beethoven-Fund in Anton Schindlers Nachlaß" (in: Die Musik Jg. 23 H. 6, März 1931, S. 401—414) versuchte. Auf S. 24 dieser Blätter (die Seitenzählung ist von Zimmermann selbst willkürlich vorgenommen, der die Blätter, bevor sie an das Beethoven-Haus kamen, längere Zeit in Verwahr hatte) liest er z. B. „Kaffeh Malen" statt „Kaffeschalen", oder „Eßlöffel für das Gesandte" statt „Gesinde"; S. 24 und 29 heißt es „Sellighauser" statt „Vallishauser", wie Beethoven hier die in seinen Konversationsheften häufig genannte Wiener Buchhandlung Wallishauser schreibt. So wimmelt die ganze Übertragung von den übelsten Fehlern, die oft geradezu grotesk wirken, etwa bei Zimmermanns Entzifferung

„Kuhdorfer lilie" statt „Nusdorfer linde" (S. 26; Nußdorf bei Wien, von Beethoven nicht selten mit nur einem s geschrieben). Diese Fehldeutungen — die vorstehenden ließen sich beliebig vermehren — verwundern aber nicht mehr so sehr, wenn man erwägt, daß in dem gleichen Aufsatz auch die durchaus leserliche und flüssige Schrift des Neffen Karl, oder die immer sehr deutliche und gerade Zimmermann durch lange Beschäftigung wohlbekannte Schrift Anton Schindlers ab und zu falsch wiedergegeben wurde. S. 15 läßt er den Neffen das merkwürdige Wort „Goldscheckpapier" schreiben, wo es sich um „Goldschnittpapier" handelt, und eine ihm unklare Stelle in einer Eintragung Schindlers (S. 8) lautet in seiner Übertragung: „...zum Collat[ionieren] braucht man nur genug (Stumpfsinn? Sitzfleisch?) haben. Sie geben mir blos einzelne Stimmen zum C, die Prime, dann die Secondi etc." Man vergleiche damit, was wirklich auf dem Blatt steht:

> „...zum Collat[ionieren] braucht man nur gute Augen zu haben. Sie geben mir bloß einzelne Stimmen zum B[eispiel] die Primi, dann die Secondi etc."

Statt „Stumpfsinn, Sitzfleisch" zunächst „nur gute Augen zu haben" ist auch für Herausgeber Beethovenscher Konversationshefte nicht bedeutungslos. Wenn jemand, der sich nebenbei einmal in diesen Dingen versucht, doch einigermaßen mit Beethovens Handschrift, obendrein aber auch mit den Lebensumständen des Meisters, seinen Beziehungen zu Personen und Orten sich vertraut machen muß, so wird man immerhin noch weit höhere Forderungen an den zu stellen haben, der die Herausgabe Beethovenscher Handschriften unternimmt. Gewiß, in einzelnen Fällen wird die Deutung Beethovenscher Schriftzüge immer zweifelhaft bleiben müssen, zumal wenn ein sehr flüchtig hingeworfenes Wort auch im Zusammenhang nicht mehr erkennbar ist.

Es waren aber nicht nur solche hoffnungslosen Fälle, die Walther Nohl in seiner Ausgabe der Beethovenschen Konversationshefte (1. Halbband München o. J.) zu häufigen Fehldeutungen führten. Eine Anzahl hat er selbst schon am Schluß des Werkes berichtigt. Trotzdem ist manches noch stehen geblieben, wie bereits ein Vergleich mit den wenigen dem Buche beigefügten Faksimile ergibt, die übrigens technisch nicht einwandfrei sind. Besonders die hier gebrachten Notenskizzen scheinen dem Herausgeber unverständlich geblieben zu sein. Kommt es doch vor, daß er ein solches Notenbeispiel im Druck auf den Kopf stellt!

Es mag danach fast tröstlich anmuten, daß selbst ein so gewiegter Kenner wie Max Unger nicht immer gegen die Tücken Beethovenscher Handschriften gefeit ist. So etwa in der obengenannten Arbeit (S. 18 f.) bei der Deutung einer mundartlichen Stelle aus einem Briefchen an der Dichter Treitschke (Faksimile ebda. Tafel IV): „...da aber das Theater ein blutarmer Narr ist (J bin a ain esteniker) so bin ich mit 15 × zufrieden,...". Unger meint hierzu: „Das sehr deutlich geschriebene Wort „esteniker" ist eins der beliebten verschriebenen Fremdwörter; sicher ist „Astheniker" (Schwächling) gemeint, ein damals sehr häufig verwendetes Wort. Der Meister meint natürlich, auch mit seinem eigenen Geldbeutel sei es recht schwach

bestellt. Kalischer, der das Briefchen zuerst in der Deutschen Revue vom April 1898 veröffentlichte, hat die Stelle ganz verkehrt entziffert: „J bin a kein Knicker".“ Die Lesart „Knicker“ ist bestimmt falsch; sie steht übrigens nie bei Kalischer, der den Brief zum ersten Mal in der deutschen Revue (April 1898, S. 104) nach einer Abschrift Otto Jahns veröffentlichte: diese ganze Dialektstelle fehlt hier, ebenso in Kalischers Briefausgaben sowie auch in Fritz Prelingers Gesamtausgabe (2. Bd. Wien und Leipzig 1907, S. 163), vielmehr steht die Dialektstelle mit der Lesart „Knicker“ in der von Julius Kapp besorgten zweiten Auflage der Briefausgabe von Emerich Kastner (Leipzig o. J. [1923] S. 267). Max Ungers Übertragung „esteniker“ muß jedoch ebenfalls Zweifel erregen. Zunächst fällt auf, daß dieses Fremdwort nicht, wie es sonst Beethovens Gewohnheit ist, in lateinischer Schrift geschrieben wurde, dann ist auch nicht einzusehen, warum Beethoven nicht zum mindesten „asteniker“ schrieb, wenn er schon das Fremdwort „verschreiben“ wollte. Warum aber auch die plötzliche Anwendung des Dialekts? Die Stelle lautet richtig gelesen so: „J bin a ain estreiker“ = „Ich bin auch ein Östreicher“, womit der Ausdruck „blutarmer Narr“ auch mundartlich erklärt ist, denn als Bonner hätte Beethoven nie „Narr“, sondern bestimmt „Geck“ geschrieben. Auch Mälzel hat es, wie Kalischer, so noch Max Unger angetan. In seinem Aufsatz: „Eine Schweizer Beethoven-Sammlung“ (Neues Beethoven-Jahrbuch, hrsg. von Adolf Sandberger, 5. Jg., Braunschweig 1933, S. 36) liest er: „Ich speise heute bej Wanlzel“ statt „Maelzel“, wie schon in früheren Veröffentlichungen dieses nach Unger bisher ungedruckten Briefes richtig zu lesen war.

Diese kleine Zusammenstellung beweist wohl zur Genüge, daß die Entzifferung Beethovenscher Handschriften durchaus nicht einfach ist, und daß wir noch weit davon entfernt sind, etwa eine in dieser Hinsicht einwandfreie Briefausgabe zu besitzen. In den oben angeführten Beispielen handelt es sich immer um regelrechte Lesefehler der verschiedenen Herausgeber: die von Beethoven gesetzten Buchstaben wurden falsch wiedergegeben, mit anderen verwechselt. Buchstabentreue muß vor allem bei einer diplomatisch richtigen Wiedergabe einer Handschrift erreicht sein. Und doch ist sie gerade bei Beethoven nicht immer angebracht, d. h. es ist durchaus möglich, daß ein Buchstabe in der Übertragung anders zu deuten ist, als er tatsächlich von Beethoven geschrieben wurde, mit anderen Worten: Beethovens Schreibweise bringt zu dem allgemein Gewohnten und Verständlichen ein gutes Stück persönlicher Eigenart, die in der Übertragung nicht wiedergegeben werden kann. Wollte man dennoch immer buchstabengetreu übertragen, so gäbe man oft nicht nur ein ganz falsches Bild der Rechtschreibung, die der Meister sich selbst zurechtlegte, sondern würde überdies zu durchaus irrigen Vorstellungen über seine geistige Bildung verleiten.

In seiner Studie „Beethovens Handschrift“ schreibt Max Unger: „Daß Beethoven aber fast bis zum 50. Jahre seines Lebens sogar seinen eigenen Namen nicht

richtig geschrieben hat, darauf hat schon Theodor von Frimmel aufmerksam gemacht. In der Unterschrift des Heiligenstädter Testamentes steht er z. B. so:

Für den genauen Kenner seiner Handschrift heißt das buchstabengetreu: „Ludwig van Beethowen". Man beachte dabei den Formunterschied zwischen dem „v" in „van" und dem „w" in „Beethowen" genau. (Nebenbei sei auch auf die ungewöhnliche Gestalt des L aufmerksam gemacht). Erst als sich der Meister — etwa seit 1820 — in seinem Familiennamen lateinischer Typen bedient, ist die Orthographie in Ordnung; denn dann schreibt er richtig (wenn auch oft mit kleinem l):

Den Grund für die erste falsche Schreibweise glaubt der Verfasser neuerdings herausgefunden zu haben. Während Ludwig van Beethovens Großvater gleichen Namens sich selbst wohl immer richtig geschrieben hatte, nahm es sein Vater damit offenbar meist nicht so genau (Kenner der Zeit wissen, daß das nichts Ungewöhnliches war). Unterzeichnete dieser sich auf einem von Schiedermair a. a. O. [= der junge Beethoven, Leipzig 1925] S. 120 mitgeteilten Dokument einmal richtig „Joannis (oder Jean) van Beethoven", so ein andermal „Joannes Bethof" (S. 119 f.). Von anderer Hand liest man ihn ferner noch anders, z. B. Bethoven, Betthofen usw. Nun unterzeichnete sich der junge Beethoven schon in seinem ersten erhaltenen Brief an den Rat von Schaden mit deutlicher Verwendung der frühen w-Form (vgl. oben) ganz unzweifelhaft so: „l. v. beethowen". Die Schreibweise „Beethowen" stammt also noch aus seiner frühesten Jugend, als sein Vater selbst und seine Umwelt es damit nicht so genau nahmen; der Tondichter wandte sie auch ferner noch an und war sich später sicher gar nicht mehr bewußt, daß sie falsch war. Dies geht daraus hervor, daß die Unterschrift, wenn er, früher (ausnahmsweise) oder später, lateinisch zeichnete, immer richtig „Beethoven" lautete."

Daß jemand „fast bis zum 50. Jahre seines Lebens" seinen eigenen Namen nicht richtig schreibt, ist mehr als Sorglosigkeit. Unger sieht darin bei Beethoven eine Art väterlicher Belastung. Es ist mir von den wenigen noch erhaltenen Unterschriften des Vaters keine einzige bekannt, in der er seinen Namen falsch geschrieben hätte, wie denn auch Ludwig Schiedermair in seinem Aufsatze „Zur Biographie Johann van Beethovens (Vaters, in: Neues Beethoven-Jahrbuch, 3. Jg. Augsburg 1927, S. 38) schreibt: „Nebenbei bemerkt, schrieb Johann van Beethoven

seinen Namen durchaus richtig, die Namensverstümmelungen, wie sie sich in den amtlichen Akten bei Unterschriften einstellten, rührten eben nicht, wie man bisher annahm, von Johann selbst her, sondern von dem Büropersonal der kurfürstlichen Kanzlei, das die Eingaben und Gesuche Johann van Beethovens zu Protokoll nahm und selbst unterzeichnete. Es lassen demnach auch die Unterschriften nicht mehr ohne weiteres einen Schluß auf einen verkommenen Menschen zu!" Zudem ließe sich bemerken, daß auch der Großvater Beethovens, seine flämischen, Bonner und Wiener Verwandten stets richtig unterschreiben. Die Bonner Kirchenbücher wie auch die kurkölnischen Hofkalender haben durchweg „Beethoven". Die Titel der Jugendwerke des Meisters kennen immer nur ein v im Namen: das Erstlingswerk, die Variationen über einen Marsch von Dreßler, schreiben zwar die erste Silbe falsch „Betthoven", aber schon die wenig später erschienenen sogen. Kurfürsten-Sonaten geben den Namen ganz richtig, wie denn auch die kleinen Beiträge des jungen Künstlers in Boßlers Neuer Blumenlese für Klavierliebhaber immer „Beethoven" bzw. „van (oder „von") Beethoven" haben. Zudem sind lateinische Unterschriften Beethovens vor 1820 gar nicht so selten, wie man nach obigen Ausführungen Ungers glauben könnte. Ich nenne solche Namenszüge aus eigenhändigen Musikniederschriften des Meisters: op. 15, Bl. 1r: „Concerto da LvBthvn", op. 24: „da l. v. Beethoven", op. 26: Sonata / da / Lv. Beethoven", op. 30 Nr. 3: „da louis van Beethoven", op. 35: „par l. v. Beethoven 1802" usw. In Briefen vor 1820 finden wir die stets eigenhändige lateinische Unterschrift, natürlich immer mit v geschrieben, z. B. im Billet an die Baronesse von Westerholt (noch aus der Bonner Zeit); in den Briefen an George Thomson vom 5. Oktober 1803, 1. November 1806, 17. Juli 1810, 19. Februar 1813 u. a., in den deutsch und mit deutschen Buchstaben geschriebenen Briefen an den Freiherrn von Hammer-Purgstall (ohne Datum, 1809, bei Kastner-Kapp Nr. 191; 1810, ebd. Nr. 228), an Ferdinand Ries vom 22. November 1815, Tobias Haslinger (1816, Kastner-Kapp Nr. 623), um nur einige Beispiele herauszugreifen. Man könnte auf den Gedanken kommen, Beethoven hätte vielleicht kein lateinisches w gekannt, sondern statt dessen ein v benutzt. Das ist jedoch nicht der Fall, wie sich aus vielen Beispielen beweisen läßt, gerade auch an Eigennamen wie Lichnowsky, Browne, Friedrich Wilhelm usw. Es hätte also nichts im Wege gestanden, „Beethowen" in lateinischen Lettern zu schreiben, wenn ein w beabsichtigt gewesen wäre.

Wir ständen also vor der seltsamen Tatsache, daß Beethoven stets, wenn er seinen Namen lateinisch schrieb, auch schon in frühester Zeit, „Beethoven", dagegen wenn er ihn deutsch schrieb, „Beethowen" zeichnete! Daß es sich bei der deutschen Unterschrift unzweifelhaft um ein w handelt, wie Unger und schon vor ihm Frimmel bemerkte, daran ist nicht zu rütteln. Dem Buchstaben nach ist es das für Beethoven typische deutsche w, genau wie in „Ludwig", und durchaus verschieden von dem v des „van", das auch in der Wortmitte nicht mit dem w verwechselt werden kann. Warum aber die richtige Schreibweise auf allen Drucken, in den Kirchen-

büchern und Hofkalendern, ja in des Meisters eigener Rechtschreibung, sobald er sich zu irgendeiner Zeit, nicht nur nach 1820, lateinischer Buchstaben bedient? Das deutsche w ist in dieser Anwendung nur phonetisch zu erklären, als ein v, das wie w auszusprechen ist, entgegen der Aussprache des v in deutschen Worten wie Vater, von, ver-, davon usw. Beethoven schreibt dieses v nicht nur in seinem Namen als w, sondern in allen ähnlichen Fällen, vor allem also etwa bei Fremdwörtern: „Konwenzions Geld" (Brief an Breitkopf & Härtel vom 8. Juni 1808), „Konwent-Frauen" (Brief an Varena, 1813, Kastner-Kapp Nr. 369), „Klawier" (sehr häufig), „Prowinzen" (in Klärchens Lied „Die Trommel gerühret", Autograph), aber auch in „Frewel", „frewelnd" (Skizze zu Fidelio, im Skizzenbuch Landsberg 9 der Preußischen Staatsbibliothek), „frewelhafte" (Abschrift aus Zacharias Werners „Die Söhne des Thals", Beethoven-Haus Bonn) u. a. m. — Es ist aus anderen Fällen bekannt, wie eigen Beethoven in solchen Dingen war. Die Textunterlegungen in seinen Vokalwerken geben davon hinreichend Zeugnis. Der Meister trennt hier nicht nach Silben, sondern immer nach Vokalen, d. h. er zieht alle Konsonanten zu der dem Vokal folgenden Silbe hin, selbst wenn sie nicht zu ihr gehören. In der Partitur der 9. Sinfonie trennt er z. B.: „Freu-nde", „angenehmere", „u-nd", „He-ld", und noch drastischer machen sich Trennungen wie „gebe-n" (in: Neue Liebe, neues Leben, op. 75 Nr. 2) oder gar Trennungen innerhalb eines Diphtongs: „di-eser" (ebenda, wiederholt!). Bei der Skizzierung eines Liedes in englischer Sprache (im Skizzenbuch Graßnick 1 der Preußischen Staatsbibliothek, Bl. 46 u. a.) geht er sogar soweit, den Text, den er in lateinischen Buchstaben ganz richtig schreibt, ein andermal in deutschen Buchstaben getreu der Aussprache nach aufzuzeichnen, die er sich, des Englischen unkundig, offenbar von einem Bekannten hatte diktieren lassen!

Das vermeintliche w in Beethovens deutschem Namenszug ist nach alledem nichts anderes als wohl das häufigste Beispiel seiner Eigenwilligkeit in phonetischen und orthographischen Dingen. Gerade weil Fremde häufig „Beethofen" oder ähnlich schrieben — so sind solche Eintragungen von Postboten oder Verlags-Angestellten auf Beethovenbriefen nicht gerade selten — mußte er doppelt zäh an dieser Schreibweise festhalten. Es war also durchaus keine Unwissenheit, sondern ein feineres Lautempfinden, das er auch in anderen Dingen bekundete, dem aber wie damals so heute noch eine schriftliche Ausdrucksmöglichkeit fehlt. Will man den eigentümlichen Sachverhalt richtig formulieren, so kann man nur sagen: Beethoven wußte zu allen Lebenszeiten recht wohl, wie sein Name geschrieben wurde; um aber hervorzuheben, daß sein Name nicht „Beethofen", sondern „Beethowen" auszusprechen sei, schrieb er wie in allen ähnlichen Fällen so auch hier, falls er sich deutscher Buchstaben bediente, stets ein w. Eine nicht nur auf den Buchstaben, sondern auch auf den Geist achtende Textkritik hat auf diese Beethovensche Eigentümlichkeit ausdrücklich hinzuweisen, dann aber in all diesen Fällen im Texte selbst ein v einzusetzen, weil wir eben kein Mittel haben, die verschiedenartige Aussprache des

v (als f oder w) auf verschiedene Art auszudrücken. Das ist in allen Fällen sinngemäßer und wird der Orthographie des Meisters durchaus gerecht, während die Beibehaltung der Schreibweise „Beethowen", wie sie Unger heute noch entsprechend anwendet, dem nicht Eingeweihten ganz falsche Vorstellungen gibt und überdies dazu beitragen könnte, auch heute noch nicht auszumerzende irrige Anschauungen wie etwa die über den Trunkenbold Johann van Beethoven, die niedrige Herkunft der Mutter, die mangelhafte Bildung des Meisters und andere um einige Züge zu vermehren. Eine gewisse Gattung von „Beethoven-Verehrern" mag ja von diesen romantisierenden Verzerrungen nicht lassen, fast als ob spießbürgerliches Mitleid diesem „armen" Beethoven in seiner falsch begriffenen Menschlichkeit sich näher fühlte, weshalb ernsthafte Forschung umso mehr verpflichtet bleibt, das Bild des Großen von allem zu reinigen, womit Legende und Irrtum es im Laufe der Zeit überzogen.

Beethoven im Musikleben der Gegenwart:

BEETHOVEN IM KONZERTSAAL

VON WILLY SEIBERT

Ohne Beethoven ist auch der Konzertsaal der Gegenwart einfach undenkbar. Wer bei der Programmgestaltung einer Spielzeit — sie sei für Orchester- oder Kammermusikwerke — diese Erkenntnis außer Acht ließe, würde bald durch die Tatsache eines Besseren belehrt, daß die Zuhörer ausbleiben. Die Erklärung hierfür ist in der Wirkung zu suchen, mit der Beethoven in die Tiefe menschlichen Empfindens hinabsteigt, um es in Tönen allgemeingültig erstehen zu lassen. Er kündet nichts Einzelnes, vielmehr nur Trauer und Freude, Schmerz und Hoffen, Verzagen und Jubel in einem reinen, abstrakten Sinne, dem sich kein Mensch mit musikalischer Empfindung entziehen kann. Beethovens Musik trägt das Ewig-Unabänderliche menschlichen Fühlens in sich und hat damit Unvergänglichkeit erworben; dadurch wird sie zugleich Maßstab für Ausübende und Zuhörer. Das wissen die Künstler, die ein Solo-Instrument erwählt haben; sie wissen auch, daß wir ihre Künstlerschaft immer wieder an Beethoven, an ihrer Fähigkeit, zu ihm auf- und mit ihm zu uns herabzusteigen, messen. Im Konzertsaal entscheidet sich an Beethoven meist ihr Schicksal: wir haben ein feines Ohr dafür, ob ein Solist, der uns mit Werken anderer Großmeister zu befriedigen schien, bis an Beethovens Pathos hinanreicht oder ob er den Mangel durch „zuviel Gefühl" verbergen will. Es gibt keinen Komponisten, der so schnell und untrüglich Auskunft über den reproduzierenden Künstler gibt. Das gleiche Bild, nur noch intensiver leuchtend, im Kammermusiksaal!

Auch die Dirigenten wissen es: kein anderer reizt so wie Beethoven in seinen Symphonien, zu letztem Ausdruck emporzusteigen. Daß dieses Streben noch lange

nicht seine Erfüllung gefunden hat, zeigt die Tatsache, daß die Zahl der berufenen Beethovendirigenten groß, die der auserwählten aber sehr klein ist. Der erkannte und anerkannte Beethovendirigent steht noch immer in einem alle anderen überragenden Ansehen. Eine Änderung für das Konzertleben ist auch hier auf lange Sicht nicht erkennbar.

Und es wissen darum nicht zuletzt alle die, denen die Gestaltung der Programme obliegt. Abgesehen von dem materiellen Standpunkt, der dazu verführt, immer wieder nach dem großen Namen zu greifen, spielt der künstlerisch-musikalische die entscheidende Rolle, wenn alle anderen Größen um den ruhenden Pol Beethoven gruppiert werden. Wenn z. B. die Berliner Philharmoniker, die ja dem Berliner Musikleben die eigene Note geben, nach den mannigfaltigen Konzerten einer sogenannten „Saison“ zu dem alljährlich wiederkehrenden „Beethovenzyklus“ kommen, dann fühlen sie sich geborgen: in sich selbst, weil sie des ach, so Bekannten nimmer müde geworden sind, und in der Zuhörerschaft, weil sie wissen, daß gleichgestimmte Seelen mitschwingen.

Das ist der unsterbliche Beethoven im Konzertsaal, dem eine besonders zahlreich versammelte Gemeinde andächtig lauscht. —

DER RUNDFUNK: „BEETHOVEN FÜR ALLE?“

VON JOHANN GEORG BACHMANN

Das erste Jahr nationalsozialistischer Staatsführung war auch für den Rundfunk ein Ringen um den letzten politisch noch abseits stehenden deutschen Menschen. Einer Weltanschauung, die in ihren Ansprüchen total ist, das Ganze, das Umfassende sucht, ihren Ideengehalt ins Große und Weite projizieren will, war es vorbehalten, den Rundfunk seiner ihm gemäßen, ihm innewohnenden Aufgabe zuzuführen. Der Rundfunk ist — das wurde in diesem Ringen plötzlich allen zum Erlebnis — mit uns geboren: Kind unseres Jahrhunderts. Er kann nur Träger und Künder einer Idee sein, die wie der Nationalsozialismus nicht den Einzelnen will, nicht Klassen und Stände, nicht hoch oder niedrig, arm oder reich, sondern die Gemeinschaft, das ganze ungeteilte Volk.

Kaum hatte der Rundfunk seine politische Aufgabe erfüllt — daß wir alsbald ein ganzes geeintes Deutschland wiederfanden, war nicht zuletzt auch sein Verdienst — als er sich seiner großen und in dieser Art einzigen kulturellen Mission hingab. Ausgangspunkt und Ziel sind auch hier die gleichen. Am Anfang soll das stehen, was dem ganzen ungeteilten Volk dienlich, allen Deutschen lieb und wert ist. Und Ziel ist wiederum nur das Volk. Der deutsche Mensch soll froh werden und beglückt. Fröhlichkeit und ernste Andacht, in wohlbedachtem Wechsel, sollen ihn hochgestimmt und lebenstüchtig machen.

Was stand nun am Beginn der kulturellen Arbeit des nationalsozialistischen Rundfunks?

Anfang 1934 brachte der deutsche Rundfunk das gewaltige Werk Beethovens zur Gestaltung. Vom 15.—25. Januar wurde jeden Abend über alle Sender eine Sinfonie gebracht. Auftakt dieses Zyklus war am 14. Januar Beethovens einzige Oper „Fidelio". Die besten Rundfunkorchester wetteiferten in der Darstellung des gewaltigen, genialen Werks. Den Stab führten Dirigenten von Rang, an der Spitze u. a. Hans Pfitzner und Siegmund von Hausegger. Neben den sinfonischen Werken wurde außerdem allabendlich, an Stelle der sonst üblichen Nachtmusik, von jedem einzelnen Reichssender ein umfassendes Kammermusik-Programm gesendet. Die Reichssendungen begannen jeweils um 21 Uhr. Warum? Weil jedem schaffenden Menschen Gelegenheit gegeben sein sollte, an dieser großartigen Kulturleistung teilzunehmen. Und sie haben alle dem Genie gelauscht, nicht nur die Deutschen, auch die Musikbegeisterten und Kunsthungrigen in aller Welt.
Freilich mit den vor 1933 im Rundfunk gemachten Erfahrungen hätte dieser Erfolg nicht vorausbestimmt werden können. Danach waren die Aussichten über den Widerhall dieser Kulturleistung sehr gering. Die IX. Sinfonie, in früheren Jahren einmal ausgestrahlt, fand nur in kleinen und kleinsten Kreisen Beachtung und Anerkennung. Daß es 1934 anders war, dürfte nicht zuletzt das Ergebnis jener ernsthaften Erziehungsarbeit gewesen sein, die der deutsche Rundfunk seit der Machtübernahme im Sinne und nach Weisungen der Staatsführung geleistet hat. Eine tiefe Besinnung auf das Echte, Große und Ewig-Deutsche ist wieder ins Volk eingezogen. Ein Wandel vom Schein zur gesunden Wirklichkeit, von Talmi zur Echtheit, von leerer Ästhetisiererei und sinnloser Verspieltheit zu lebensbejahenden Inhalten und ihrer großartigen, wahrhaft künstlerischen Gestaltung.
Der Beethoven-Zyklus hat im nationalsozialistischen Rundfunk nicht allein gestanden. Wo immer das Werk der Vergangenheit Ewigkeitsdauer zeigt, eben Kunstwerk ist, wo es also geschaffen wurde aus dem ewigen Strom deutschen Geistes und deutschen Kulturwillens, hat sich der Rundfunk um seine Nachschaffung gemüht, Millionen von Hörern zur Erbauung und zum Erlebnis.
Diese vom nationalsozialistischen Rundfunk angepackte Aufgabe hat allüberall Begeisterung ausgelöst, den Geschmack vertieft, im Hörer Verständnis für echte, wahre Kunst geweckt und damit auch den kritischen Blick geschärft für die schlummernden unverfälschten, kunstschöpferischen Kräfte im Volke. Die Funkmänner von heute gehen hinein ins Volk und hinaus aufs Land. Und sie kehren niemals mit leeren Händen heim. Sie kennen Wunsch und Willen des Volkes, bringen ihm das Unvergängliche an deutschen Großleistungen, bergen im Volke selbst kostbarste Schätze an Volkslied, Volkstanz und Volksdichtung und legen endlich immer wieder neue Quellen des Ewig-Schöpferischen offen.

*

Ein Jahr später ... Der Intendant des Reichssenders Köln und jetzige Reichsintendant des deutschen Rundfunks, Dr. Glasmeier, führt seine Hörer in das Bonner

Geburtshaus des großen Meisters. Schon oft war der Reichssender mit seinem Mikrophon in dieser Weihestätte deutscher Musik zu Gast, um den großen Sohn seines Sendegebiets zu feiern. Wanderungen durch das Haus, unter Führung des Beethovenforschers Professor Schiedermair, sowie kleine musikalische Veranstaltungen mit Bonner Jugendwerken des Meisters, waren in den Jahren 1934/35 des öfteren vermittelt worden. Die Krönung dieser Sendefolgen sollte die Wiedergabe eines Streichquartetts auf jenen Originalinstrumenten sein, die einst ein fürstlicher Gönner dem Meister zum Geschenk gemacht hatte und auf denen wohl die meisten der Streichquartette zum ersten Male erklungen sind. Die Instrumente, von der Meisterhand Stradivaris und Guarneris gebaut, alle von unschätzbarem Wert, waren von Zeit zu Zeit wohl einmal in die Hand genommen und ganz kurz gespielt worden. Mit ihnen aber ein ganzes Werk zu bringen, sah man stets als großes Wagnis an. Der Rundfunk machte sich an die Aufgabe und erbat dazu die notwendige Erlaubnis der Regierung. Sie wurde ihm nicht vorenthalten. Wenn irgendwem diese kostbaren Instrumente des Beethovenhauses anvertraut werden konnten, dann dem Rundfunk, da er sie nicht exklusiven Kreisen nahe bringen würde; eine Welt sollte mit dieser Sendung beglückt werden. Seit Beethovens Tod hatten diese Instrumente einen kaum unterbrochenen Schlaf getan. Der Rundfunk erweckte sie wieder zum Leben. Millionen klang der Ton dieser Instrumente entgegen, auf denen der Meister diese Werke wohl selbst zum ersten Male gehört. Als die National Broadcasting Company New York, die größte Rundfunkgesellschaft Amerikas, aus den Zeitungen den Plan des Reichssenders Köln vernahm, erbat sie eine Übernahme auf ihre 200 Sender. Am 12. Oktober 1935, abends 19.31 Uhr, ging das Streichquartett über Kurzwelle nach Amerika. Professor Schiedermair erzählte einleitend die Geschichte des Hauses. Dann klangen die alten Instrumente auf, wie ehedem. Und wenn dem Cellisten auch eine Saite aus dem morschen Wirbel rutschte, zwischen den Sätzen war der Schaden rasch geheilt. Für Musiker und Hörer in Europa und Amerika aber war diese Sendung eine Stunde stärksten, unvergeßlichen Erlebens.

*

Beethoven für alle?... Wer könnte diese Frage besser, positiver beantworten als der Rundfunk? Und er hat diese Frage beantwortet, indem er — wie kein anderes Institut der Erde es vermöchte — das unvergängliche Werk des größten Musikgenies bis in die engste und ärmste Hütte hineintrug. Und nicht nur das: Er hat dafür gesorgt durch intensive und umsichtige Erziehungsarbeit und durch umfassende Einführungen in das Werk, daß diesen Sendungen allüberall bewußt und mit Verständnis gelauscht wurde.

Dieser Beethoven-Zyklus — wie auch der Chamberlain-Zyklus, die Darstellung der Werke von Bach und Händel, Meisterkonzerte und vieles andere — ist eine Kulturleistung des nationalsozialistischen Rundfunks, eines Rundfunks, dem vom Reichs-

minister für Volksaufklärung und Propaganda seit den ersten Tagen des neuen Deutschlands Weg und Ziel gewiesen wird. Gerade an dieser Stelle muß darauf einmal mit besonderer Betonung hingewiesen werden, weil die Erklärungen über die Programmlinie des Rundfunks wiederholt Mißverständnissen begegnet sind. Reichsminister Dr. Goebbels hat dem Rundfunk von jeher immer nur die gleiche Marschrichtung gewiesen. Im Rahmen dieser Richtlinien sind seinerzeit diese Zyklen durchgeführt worden und hat neuerdings der Reichsintendant des deutschen Rundfunks alle Reichssender für die „Tage der deutschen Kunst“ vom 16. Juli bis 18. Juli eingesetzt und wird in allernächster Zeit eine Reichssendung zum Gedenken Bruckners durchgeführt werden.

Es ist also nicht so, als sollte der Rundfunk zu einer Drehorgel werden, aus der nur Allerweltsschlager und süßschmachtende Weisen hervorquellen dürfen. „Der deutsche Rundfunk ist bewußt und in steigendem Maße ein Kulturträger erster Ordnung“ erklärte Dr. Goebbels einmal. „Der Rundfunk entdeckte in ungeahntem Maße die schöpferischen Kräfte der jungen Schaffenden und wurde ihr großzügiger Protektor. Es ist kein Zufall, daß die beiden Träger des großen Nationalpreises im Rundfunk ihre Uraufführung erleben durften: Euringer, der Autor der „Deutschen Passion“, und Wolfgang Eberhard Möller, der mit vielen Hörspielen ein erfolgreicher Mitarbeiter des deutschen Rundfunks wurde. Viele Aufführungen des Rundfunks haben den Weg zur Bühne genommen. Kompositionen durch ihre Uraufführung im Rundfunk den Weg zum Musikverleger und damit zur breiten Masse des musikausübenden Volkes gefunden.“

Wenn der Reichsintendant des deutschen Rundfunks im Sinne von Reichsminister Dr. Goebbels Entspannung, Unterhaltung und Erholung fordert, so soll damit nicht ein Programm verstanden werden, das die Anspruchslosigkeit an sich darstellt. Gerade das Gegenteil ist richtig. „Das Programm soll in einer klugen und psychologisch geschickten Mischung Belehrung, Anregung, Entspannung und Unterhaltung bieten“ sagt der Minister, wobei besonderer Bedacht gerade auf Entspannung und Unterhaltung zu legen ist. Und jede Sendung soll von Millionen Teilnehmern nicht nur gehört, sondern auch verstanden werden.

Hier findet auch das Wort vom geistigen Hochmut seine einzig richtige Deutung. Dr. Goebbels sagte einmal, daß den meisten Menschen vom Leben nichts geschenkt werde. In hartem Tageskampf müsse jeder um sein tägliches Brot ringen. Diese Menschen hätten einen Anspruch darauf, ein Programm zu bekommen, das in jeder Phase entspannend und unterhaltend ist. Und in diesem Zusammenhang erklärte er: „Demgegenüber fallen die wenigen, die nur von Kant und Hegel ernährt werden wollen, kaum ins Gewicht.“ Die Betonung liegt hier auf nur, das ist wichtig.

Es handelt sich also im Sinne der Richtlinien des Reichsministers gar nicht um eine Frage nach der Qualität. Das Beste soll für den schaffenden Menschen gerade gut genug sein. Aber diese Qualität soll nicht bemessen werden danach, ob eine Sendung leicht oder schwer, für den einfachen Menschen im Volke oder für Philosophen be-

rechnet ist. Bestimmend allein ist, ob die Sendung in der Seele des Hörers mitklingt, ob sie etwas auslöst im Menschen, das freier, freudiger und festlicher stimmt. Daß dazu auch eine Beethovensymphonie gehört, ist ganz selbstverständlich und wurde gerade durch den Rundfunk immer wieder unter Beweis gestellt. Aber natürlich kann man nicht ununterbrochen Beethoven senden oder Brahms, Bruckner, Bach, Händel, wie man eben auch nicht immer Vorträge über die philosophischen Systeme etwa von Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche usw. bringen kann. Auf diese Art der Programmgestaltung würde das zutreffen, was der Minister einmal mit „geistigem Hochmut" bezeichnet hat. Davor hat sich der Rundfunk zu hüten. „Er darf nicht im luftleeren Raum eines überspitzten und damit massenfremden Bildungsideals wirken. Er soll im Gegenteil seine Zelte mitten im Volke aufschlagen, den Geschmack des Volkes durch systematische Arbeit veredeln, sein Bildungsniveau nicht mit Hochmut belächeln, sondern mit Liebe und eifernder Hingabe heben."

Wo also dem deutschen Volke Meisterwerke geschenkt werden, sollen sie ihm und gerade ihm zugänglich gemacht werden. Wenn einem Genie die Gnade wird, unsere Zeit im kühnen dichterischen Wurf zu gestalten, so nicht, daß enge Zirkel und Salons damit protzen. Solche Werte gehören dem Volke und niemandem außerdem. Was aus dem Volke geboren wurde, darf und soll dem Volke nicht vorenthalten werden. Echte Volkskunst ruft nach dem Volke und kann nur im Volke lebendig bleiben.

Beethoven für alle? Ganz gewiß. Und der Rundfunk wird seinem inneren Auftrag gemäß der berufene Künder dieser einmaligen ewigen Kunst sein und bleiben. Aber damit dem genialen Werk nicht unrecht geschieht, wird es immer nur zu gegebener Zeit und zu festlicher Stunde im Programm seinen Ehrenplatz finden.

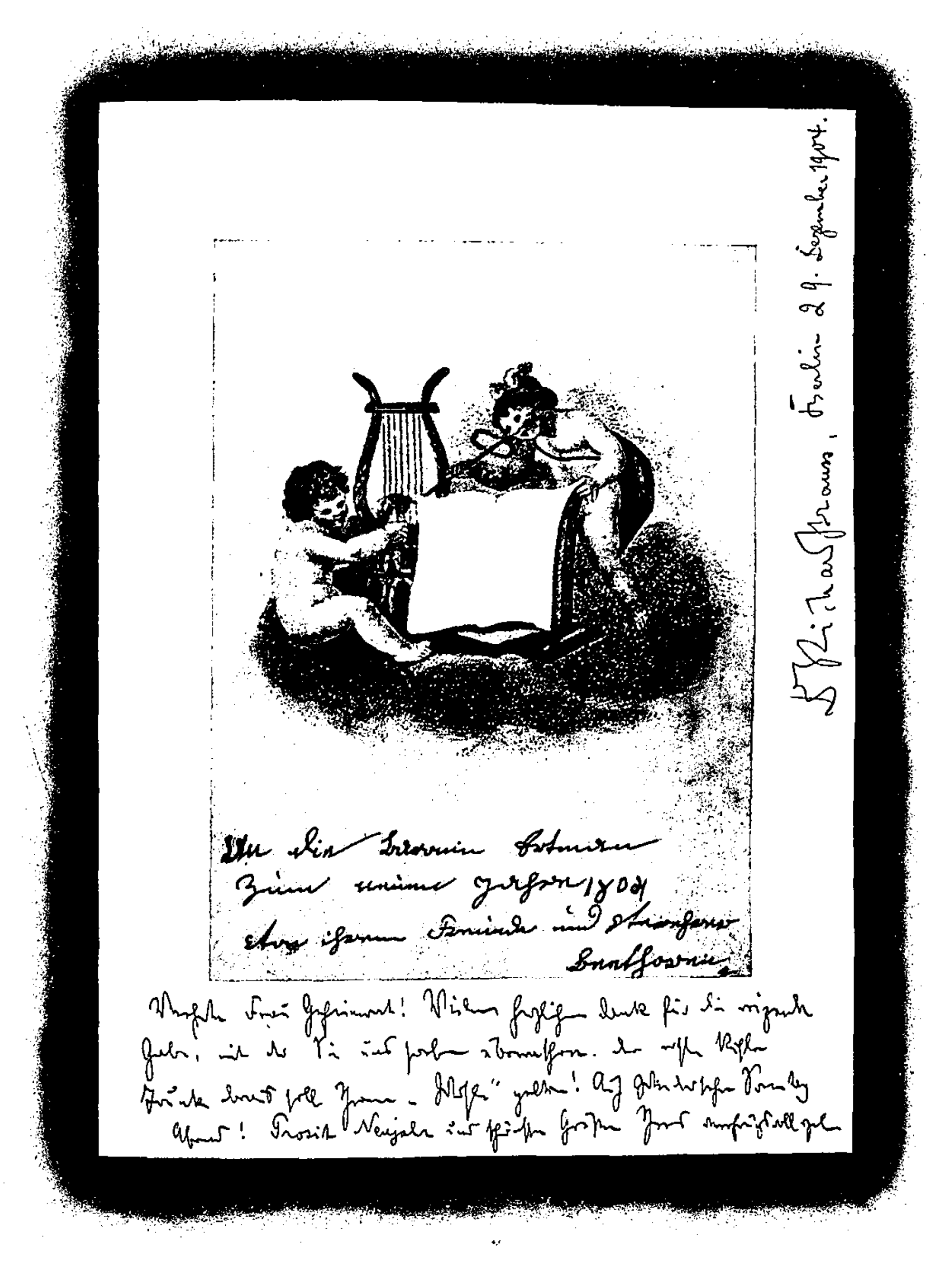
Wenn es auch viel leichter ist, in Gelehrsamkeit zu machen und Fachexperten von morgens bis abends vor den Mikrophonen aufmarschieren zu lassen, bei denen der Rundfunk selbst ja herzlich wenig hinzutun könnte, so haben die Männer des Rundfunks doch den mühseligeren aber glückvolleren Weg zu wählen. Ihre ganze Mühe und Sorgfalt wird allezeit darauf gerichtet sein, jedem Stoff die höchste, ihm angemessene beste funkische Form zu geben. In der Stoffwahl haben sie sich für das Gesunde, Aufbauende, Lebensbejahende zu entscheiden, damit der Rundfunk ist, was er sein soll und sein muß: Kraftquell für ein 70 Millionen-Volk, das sich unter seinem Führer in hartem Ringen für das tägliche Brot und für den ihm zukommenden Platz an der Sonne einsetzt.

BEETHOVEN IM FILM

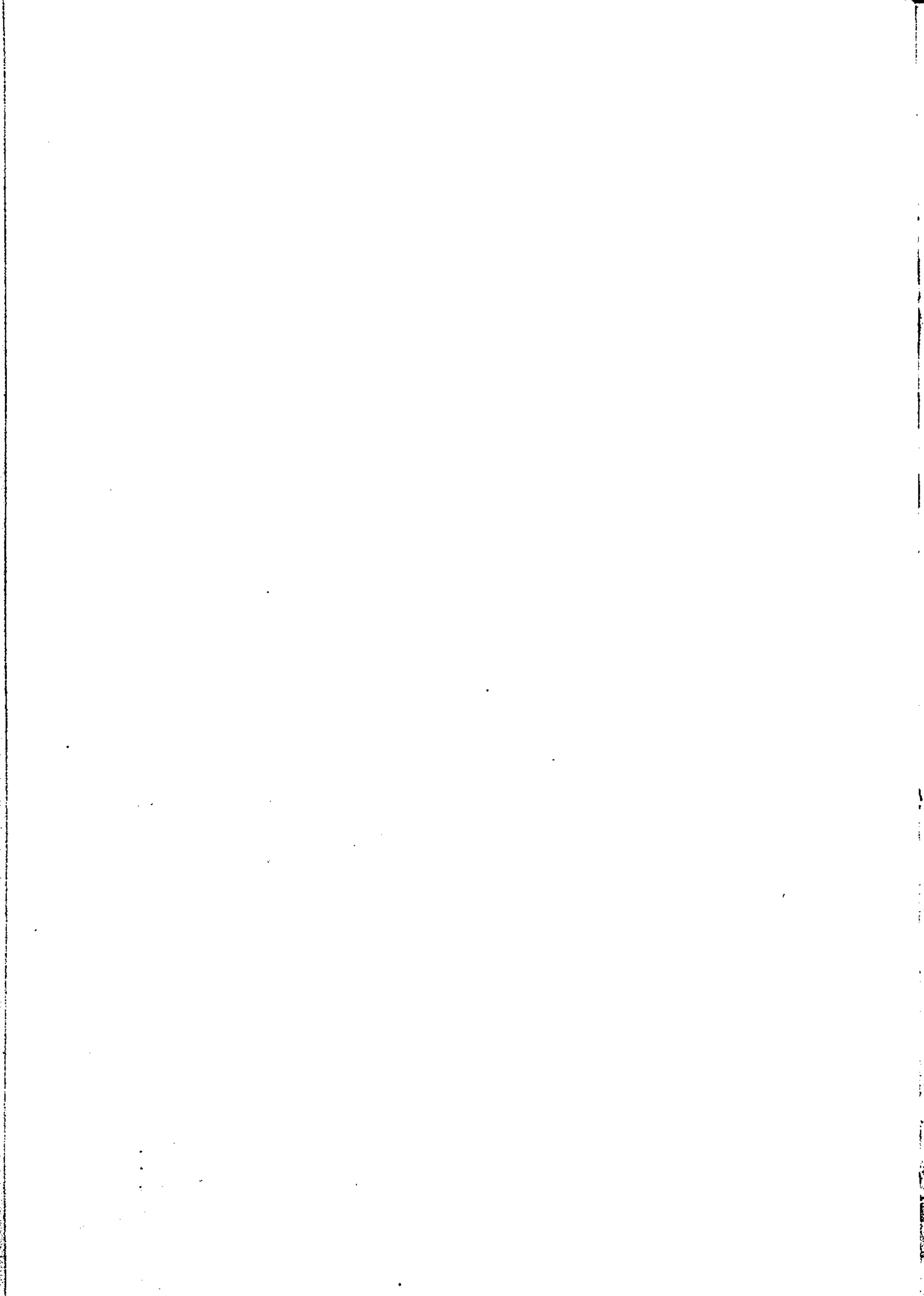
VON WALTER GRONOSTAY

Eine Musik von gestern lebt meist davon, daß sie von den Heutigen mißverstanden wird. Man sagt Bach und meint die rhythmische Starre der Hindemithschule, man sagt Beethoven und meint den romantisch-titanischen Gefühlsausbruch um 1800. Das wahre Zentrum, die Herzmitte dieser Musik ist in Wirklichkeit heute

kaum greifbar. Man sieht nur die emotionelle Kurve dieser Kunst weit hinten am Horizont wie die Silhoutte eines fernen Gebirges.
Jeder Musik liegt ein schöpferischer Denkprozeß zu Grunde. Und diese produktive artmusikalische Kombinatorik macht eigentlich das Wesen der Musik überhaupt aus. Vom rein menschlichen Gefühl führt kein Weg zur Musik. Auch die noch so potenzierte Freude, der noch so potenzierte Schmerz ergeben niemals geformten Klang. Umgekehrt ist es jedoch möglich, daß die Musik in die Bezirke des menschlichen Gefühles durchstößt, nur ist dann das Gefühl das Attribut und macht nicht ihr Wesen aus.
Das Wesentliche aller großen Musik ist der Gedanke, der ihr zu Grunde liegt. Der Gedanke ist die eigentliche Keimzelle der Form, in der schon das ganze Werk enthalten ist. Die Komposition ist eigentlich nur die formale Deduktion des Gedankens. Unter Gedanken ist hier nicht irgend eine poetische Vorstellung von Gott und der Welt zu verstehen, sondern vielmehr die sinnvolle Anordnung von Tönen. Das Schicksal dieser Töne, das sich mit der zwingenden Spannung aller großen Logik abrollt, das eben ist Musik. Und zwar hohe Musik, wie sie nur eine hohe Kultur hervorbringen kann. Nun hat die Tonkunst, wenn sie ins Leben tritt, wenn sie sozusagen Fleisch und Blut wird, eine Fülle von Begleiterscheinungen, wie sie auch das Gewitter in Form von Blitz und Donner hat.
Diese Begleiterscheinungen sind die Gesten der Musik.
Der Unkundige, dem die schicksalhafte Logik großer Musik verschlossen ist, hält sich an diese Gesten, ja: nur die Gesten sind ihm überhaupt Musik. Da er nichts von der fast furchtbaren Kraft des Beethovenschen Gedankens begreift, begreift er um so eifriger die Beethovensche Attitüde.
Da klopft das Schicksal an die Pforte, da breitet sich Mondschein über den Tönen einer Sonate aus, da schreitet man Arm in Arm mit Beethoven durch Kampf zum Sieg. In einem solchen Fall ist gleichgültig, was Musik ist, wenn sie nur etwas d a r s t e l l t. Kommt nun die Musik in eine Zweckkombination mit anderen Künsten und bestimmt nicht ein Komponist dieses Zusammentreffen, so wird der Beherrscher dieser Situation gebieterisch nur Gesten fordern.
Das ist im Film der Fall.
Hier bestimmt nicht der Musiker, hier bestimmt der Nichtmusiker. Und das ist ganz recht und natürlich so, denn schließlich macht ja der Musiker nicht den Film.
Infolgedessen ist hier die Musik nur Schein und nicht Sein.
Die illustrative Geste wird ganz ausschließlich verlangt. Heult der Wind im Bild, so muß der Wind auch in der Musik heulen. Die Musik soll im Film nämlich nichts anderes, als sehen helfen.
Durch diesen klar angewiesenen Zweck verliert sie ihren eigentlichen Anspruch: nämlich gehört zu werden. —
Nun hat eine solche Anwendung der Tonkunst mit der hohen Musik Beethovens genau so viel zu tun, wie ein Tapetenmuster mit der Nachtwache von Rembrandt;



Faksimile einer musikalischen Vignette mit einer Widmung Beethovens. Am Rande einige Zeilen von Richard Strauß an Frau Richard M. Meyer. (Aus dem Versteigerungs-Katalog 58 der Firma Hellmut Meyer & Ernst, Berlin W 35)



Nun hat eine solche Anwendung der Tonkunst mit der hohen Musik Beethovens genau so viel zu tun, wie ein Tapetenmuster mit der Nachtwache von Rembrandt; und erklingt einmal Musik des Meisters im Film, so ist sie nur ein schnödes Requisit.
Aber ist es ewig gültig, daß wirkliche Musik im Film nichts zu suchen hat? Ich sage wirkliche Musik und nicht gute Musik, denn auch Illustrationsmusik kann gut sein, ohne deshalb im höheren Sinne wirklich sein zu müssen. Das scheint selbst in einer optimistischen Spekulation unendlich schwierig zu sein.
Man müßte den Versuch machen, eine festgelegte Musik optisch zu kontrapunktieren. Nicht, indem man auf ihre emotionellen Gesten eingeht, Stimmungshalte bildlich einfängt, sondern, indem man ihre Gedanken fast graphisch nachzeichnet, ein abstraktes Formenspiel, wie es Fischinger oder der früh verstorbene Eggeling zur Musik machten, wäre möglich.
Auch Menschen und Dinge, die aber nicht in einem dramatisch-rationalen Ablauf stehen, sondern die thematisch nach abstrakten Gesetzen sich zur Musik entwickeln — vielleicht in der Art surrealistischer Darstellung — wären denkbar; aber die paar Möglichkeiten sind auch nicht viel mehr als intellektuelle Spekulation.
Man wird sehr sorgfältig untersuchen müssen, ob hohe Musik überhaupt eine optische Ergänzung braucht. Vielleicht ist hier der Gedanke schon so ausgeformt, daß jeder Zusatz irritiert. —
Vielleicht aber gewinnt man auch der Idee, daß man jeder Kunstart eine andere Kunstart der gleichen Epoche gleichsetzen kann, wieder etwas ab: z. B. ein Nocturne von Chopin ist gleich einem Gedicht von Musset, eine Symphonie von Mozart ist gleich der Architektur des Salzburger Doms. —
Dann wäre vielleicht eine Kombination der Künste möglich und man sähe sich eines Tages dem oft ersehnten Gesamtkunstwerk im Film staunend gegenüber. Das alles ist in der Zukunft möglich, in der Gegenwart jedenfalls noch nicht. Und darum ehre man Beethoven als einen der größten Musikdenker, dessen Werke keine Hilfe von außen brauchen.
Man bemühe sich vielmehr, ihn zu begreifen, und unterlasse es, sich an ihm zu vergreifen. — Damit hat man genug getan. —

Stätten deutscher Musikkultur

BONN

Jedem, der heute die Beethoven-Stadt Bonn besucht, ist es eine Selbstverständlichkeit, hier ein Musikleben zu erwarten, das auf einer überdurchschnittlichen Höhe steht. Diese Erwartung wird in einer Weise erfüllt, die Zeugnis ablegt von dem Verantwortungsbewußtsein des Bonners einer bedeutenden Tradition gegenüber, von einem Gefühl der Verpflichtung, das er dem mit Stolz empfundenen Bewußtsein als Bewohner der „Beethoven-Stadt“ gegenüber trägt, nicht zuletzt aber auch von dem tiefwurzelnden Musikbedürfnis, das ihm als Rheinländer eignet.
Feste Gestalt nimmt das Bonner Musikleben bereits zur Zeit seiner letzten Kurfürsten, im 18. Jahrhundert, an. Und hier zeichnen sich vornehmlich zwei Kreise von einander ab: die

offizielle Musik am Kurfürstlichen Hofe und die rege Musizierfreudigkeit in Bonner Familien. Es ist gerade für Bonn bedeutsam, daß die Bemühungen um die deutsche National-Oper hier Entgegenkommen fanden, wenn auch die französische opéra comique und die italienische opera buffa im Vordergrund standen und den weitaus größten Teil des Spielplans einnahmen. Zur Aufführung gelangte hier das Singspiel Johann Adam Hillers, das Melodram Georg Bendas, ferner Ignaz Holzbauers „Günther von Schwarzburg“ und schließlich Mozarts „Entführung aus dem Serail“. Wir finden in Bonn einen Musiker wie Christian Gottlob Neefe, Beethovens Lehrer, der selbst Werke für das National-Theater schuf. Andere öffentliche Veranstaltungen von einigen Hofmusikern fanden auf dem Bonner Rathause statt. Daneben spielten die Hausmusikgemeinschaften eine bedeutende Rolle, die sich in den Häusern der Beamten und Offiziere zusammenfanden. In diesen Kreisen wurde schon die Kunst der deutschen Klassiker eifrig gepflegt. Und alles dies insgesamt ist der Boden, aus dem der junge Beethoven die erste Nahrung für seinen Genius zog. Seine Tätigkeit als Hofmusiker und sein Verkehr in den Häusern der Bonner Musikfreunde, daneben die Unterweisung durch einen Mann wie Neefe, waren außer den mannigfachen Anregungen, die in der Residenz weiterhin zu finden waren, wohl geeignet, ihn zu fördern und die Richtung seines Schaffens zu beeinflussen.

Ein jähes Ende nahm das blühende Musikleben der Bonner Residenz durch den Ausbruch der französischen Revolution und die Auflösung des Kurfürstentums. Die Hofmusiker, die in Bonn geblieben waren, sahen sich nun genötigt, für sich zu wirken und den Versuch zu machen, in Bonn ein neues Musikleben zu gestalten. Das war unter den herrschenden Umständen mit den größten Schwierigkeiten verbunden. Ein wirklicher Erfolg konnte nicht erzielt werden. Hier muß der Name eines Mannes genannt werden, der sich als Leiter öffentlicher Konzerte eines aus früheren Hofmusikern und Dilettanten zusammengesetzten Orchesters für ein Wiederaufleben der Musik einsetzte. Dieser Mann war Franz Ries, Beethovens Geigenlehrer.

Erst die Zeit nach den Freiheitskriegen brachte eine wirkliche Erneuerung. Die Jahre 1817 und 1819 sind durch die Gründung zweier „musikalischer Vereine“, die sich aus Musikern und Dilettanten zusammensetzten, gekennzeichnet. Dazu kamen Konzerte von auswärtigen Künstlern, die in Verbindung mit dem bestehenden Orchester in Bonn auftraten.

In die Zeit der Entstehung der Konzert-Vereine fällt die Neugründung der Bonner Universität im Jahre 1818, an der im Jahre 1823 die Möglichkeit zur Errichtung eines musikwissenschaftlichen Lehrstuhls geschaffen wurde, den von 1824 an als erster Heinrich Carl Breidenstein einnahm. Dieser Mann hat nicht nur für die Begründung des Bonner musikwissenschaftlichen Seminars, sondern auch für das Gesunden des Bonner Musiklebens, an dem er aktiv mitwirkte, eine überaus große Bedeutung. Und doch hätte sein Wirken einen entschieden günstigeren Erfolg haben können, wären ihm nicht Widerstände erwachsen, die sein Wirken beeinträchtigten. Die Folge war, daß es ihm, der durchaus fortschrittlich gesinnt war, nicht gelang, das musikwissenschaftliche Institut so auszubauen, daß es den wachsenden Anforderungen genügt hätte. Die offizielle Stellung Breidensteins wurde gestützt durch die Leitung des von ihm 1843 gegründeten Orchester-Vereins, der die Möglichkeit bot, einwandfreie Aufführungen der Werke der Klassiker sicherzustellen. Mit diesem Orchester, das er mit einem eigenen Chor vereinigt hatte, konnte er es erreichen, daß bei der Einweihung des Bonner Beethoven-Denkmals 1845 ein tiefer musikalischer Eindruck erzielt wurde. Weiterhin ist eines Mannes zu gedenken, der gerade in jener Zeit eine Bedeutung im Bonner Musikleben hatte. Es ist Friedrich Heimsoeth, Professor der klassischen Philologie in Bonn. Sein Interesse galt vornehmlich der klassischen Vokal-Polyphonie, die er mit einem eigens zu diesem Zweck gegründeten Chor aufführte. Er war seiner ganzen Wesensart nach ein Gegner der „Neueren“. Und diese Gegnerschaft fand gelegentlich der Bonner Denkmalsenthüllung ihren Ausdruck in dem Widerstand, den er der Anteilnahme Liszts an den musikalischen Veranstaltungen entgegensetzte. Die aus der musikalischen Gegnerschaft Heimsoeths und Breidensteins folgende Spannung wurde

erst beseitigt, als es 1847 zu einer Vereinigung der von beiden geleiteten Chöre zu gemeinsamen Konzerten kam.

Die Stellung Heimsoeths übernahm 1852 Joseph W. von Wasielewski, der mit seinen Anschauungen auf dem gleichen Boden stand; doch verließ er seinen Posten schon 1855, um erst 1869 wieder als städtischer Musikdirektor nach Bonn zurückzukehren. In die Zeit der Abwesenheit Wasielewskis von Bonn (1855 bis 1867) fällt das Wirken von Otto Jahn, der als Professor der Altertumskunde und Leiter des Kunstmuseums hier tätig war. In den Jahren 1856—59 erschien seine Mozart-Biographie, die als grundlegende Arbeit auf dem Gebiet der Mozart-Forschung zu gelten hat. Es muß hier auch Joseph Brambach erwähnt werden, der von 1861—1869 städtischer Musikdirektor war, und zwar wegen seiner Bedeutung als Komponist von Werken für gemischten und Männerchor. Nachfolger Wasielewskis, der 1884 seine Stellung als städtischer Musikdirektor aufgab, wurde im gleichen Jahre Leonhard Wolff. In diesem Mann vereinigte sich wieder der Vertreter des öffentlichen Musiklebens mit dem Musikwissenschaftler. Denn im Jahre 1891 übernahm er als Nachfolger Breidensteins den Bonner Lehrstuhl. Doch war er nicht der Mann, der das Seminar auf die Höhe hätte bringen können, die seinem Vorgänger vorgeschwebt hatte. Er wollte nur einfacher Wegbereiter für die neue Wissenschaft sein. Die Erfüllung des Wunsches Breidensteins gelang erst dem 1915 als Nachfolger Wolffs auf den Bonner Lehrstuhl für Musikwissenschaft berufenen Ludwig Schiedermair, der als Fachwissenschaftler von Rang die schwierige Aufgabe übernahm und das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn zu außerordentlichem Ansehen brachte, zumal durch die von ihm stets betonte Erforschung deutscher Musik, besonders der Werke Beethovens, für die das 1927 gegründete Beethoven-Archiv unter der Leitung Schiedermairs zur Verfügung steht. Es ergab sich für die Arbeit eine besonders günstige Grundlage zunächst durch die erhöhte Pflege Beethovenscher Musik seit der Erhaltung des Geburtshauses des Meisters im Jahre 1889. Vom Jahre 1890 an veranstaltet in gewisser Regelmäßigkeit der Verein Beethoven-Haus Kammermusikfeste, die zu internationaler Bedeutung gelangt sind.

Neben diesen Beethoven-Festen blühte das heimische Musikleben weiter und fand in den folgenden Leitern des städtischen Orchesters und Gesangvereins verständnisvolle Pfleger. Es seien hier die Namen Hugo Grüters, F. Max Anton und Gustav Classens genannt. Eine besondere Note hatten indes die von Heinrich Sauer veranstalteten Brucknerkonzerte, der der Stadt Bonn zu einem eigenen ständigen Orchester verhalf.

Von besonderer Bedeutung neben dieser offiziellen Musikpflege der Stadt sind der Bach-Verein, der sich der Pflege der Werke des Meisters widmet, dessen Namen er trägt, und die Bonner Madrigal-Vereinigung, ursprünglich eine Gründung des als Chorfachmann zu überragender Bedeutung gelangten Geheimrats Eberhard Schwickerath.

Dieser kurze Überblick läßt erkennen, daß den musikalisch führenden Persönlichkeiten in Bonn ein günstiger Boden für fruchtbares Wirken geschenkt war.

Alfred Becker

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

Musikfeste – Festmusiken

BILDER VOM NORDISCHEN MUSIKFEST IN KOPENHAGEN

Ein regenschwerer Tag über dem Sund. Die grünen Türme der Feste Kronborg ragen in das Nebelgrau des Himmels. Das schwedische Ufer ist kaum zu erkennen. Schlendert man durch die geschäftig-winkligen Straßen der Hafenstadt Helsingör, so wird alter Bürgergeist lebendig. Man ahnt das Gewimmel der Bauhandwerker, Ingenieure, Kaufleute, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dem Dänenkönig die Burg aufrichteten. Diese Burg am Sund sollte die Zollhoheit über die Meerstraße auf alle Zeiten sichern. Deutsche waren dabei mit am Werk, so zahlreich, daß eine eigene deutsche Kolonie in

Helsingör entstand. Ihr diente auch die Marienkirche, die „deutsche“, wie man sie nannte, an der Dietrich Buxtehude sieben Jahre Organist gewesen ist.

Es ist wie ein Gleichnis, wenn heute Walter Kraft, der Nachfolger auf Dietrich Buxtehudes Orgelbank in Lübeck, die Tasten der Helsingörer Orgel rührt.. Er spielt sie meisterhaft, unübertrefflich sicher im Stilgefühl für richtige Phrasierung, für organische Gliederung im Bau der F-Dur-Tokkata, spielerisch in dem Figurenreichtum des A-Dur-Präludiums, wundervoll registrierend in den Choralvariationen zu „Nun lob mein Seel den Herren“. Fast vergißt man, daß das vorige Jahrhundert die alte Helsingörer Marienorgel bis zur Unkenntlichmachung zerbaut und seinem orchestralen Klangideal angeglichen hat.

Hier hört man auch die „Kantate ‚Aperite mihi portas“, die der dänische Musikhistoriker Knud Jeppesen nach dem Autograph aus Uppsala bearbeitete. Buxtehude hat sie, wie aus der Widmung ersichtlich, in seiner Helsingörer Zeit komponiert, — also ein Jugendwerk. Alt, Tenor und Baß vereinigen sich mit Streichern und Continuo zu gedankenvoll-ernstem Musizieren, mehr altmeisterlich polyphon im Geiste der deutschen Schule als im „italienischen Stil“. Hier ist die betonte Einfachheit der Struktur, die volkstümliche Frische der thematischen Erfindung noch überdeckt vom schulgerechten Ernst der Arbeit. Ein Beweis, daß im damaligen Dänemark deutscher Einfluß den italienischen verdrängt hielt.

*

War es Zufall, daß ein Franzose sich zuerst des nordischen Meisters Buxtehude annahm? Pirros Lebenswerk war die Erforschung von Buxtehudes Schaffen und Leben. Er sprach es aus, daß solche Kunst, die romantische Phantasie mit der Strenge linearer Polyphonie band, gerade im nordischen Raum wachsen mußte. Die französischen Orgelspieler haben Bachs Bild in seiner Formenklarheit, in seiner rationalen Gegründetheit frühzeitig wieder aufgedeckt. Sie fanden auch zu Buxtehude. Ein eigener Reiz, deutsche, französische und dänische Orgelbewegung nebeneinander gestellt zu sehen!

Walter Kraft widmet seine Orgelstunde in Kopenhagens Nikolaikirche dem eigentlichen Organisten Buxtehude: Die großen Choralphantasien des Meisters erstehen hier in der ganzen Hintersinnigkeit ihrer Welt. Kraft hat den Mut, das Bilderbuch Buxtehudescher Phantastik in seiner verwirrenden Buntheit wirklich aufzutun, ohne durch unkeusche Farbenmischung zu „romantisieren“. Er tut das durch meisterliche Herausformung der einzelnen Phrase, durch ein aktives, plastisches Spielen, durch das doch der Atem der großen Linie, der Lebensstrom des Choralkerns pulst. Altmeisterliche Strenge und persönliche Gestaltungskraft werden hier spannungsreich zusammengeschlossen.

Joseph Bonnet (Paris, St. Eustache), Altmeister französischer Orgelkunst, spielt in Christiansborg-Slotskirke, die Christian VI. mit verschwenderischer Pracht ausstattete. Hier, mitten in den repräsentativen Bauten des Königreichs, begegnet man dem Buxtehude, der wie kein anderer barocker Meister weltliche Repräsentation, Glanz irdischen Lebens in die Formel geistgezeugter Tonkunst zu bannen verstand. Bonnet spielt mit der überlegenen Reife meisterlicher Virtuosität: glanzvoll in der Passage, farbenbunt natürlich, weil die Orgel dazu herausfordert, und doch nicht etwa impressionistisch, sondern formbetont, geistvoll gliedernd, selbst das einzelne Fugenthema durch Farbwerte aus seiner Umgebung lösend. Sicher kein Zufall, daß der romanische Meister die formgebundensten Werke wählte: Ciaconnen, Canzonetta.

Und dann ein Ausflug in das abseitig-intime Land geschichtlicher Wirklichkeit. Finn Viderö, ein hochbegabter junger dänischer Orgelspieler, schenkt auf der berühmten Esaias-Compenius-Orgel in Frederiksborg-Slotskirke Werke der Meister vor Buxtehude: eine Echophantasie Sweelincks, Scheidemann und Scheidt, eine Tokkata Weckmanns, die zur Brücke zwischen Sweelincks klavieristischer Figurenkunst und Buxtehudes überströmendem Tokkatenstil wird. Hier, bei Viderös Spiel, dessen stilgetreue Einfühlungskunst kultischen Charakter trägt, ist man dem Geist der Zeit am nächsten.

*

Vielleicht ist Buxtehude unserer Zeit — von rein stilistischen Dingen abgesehen — deshalb so teuer geworden, weil bei ihm „Staatsakt“

und kirchliches Leben, Gestaltung aus dem Seinsgrund des Glaubens und Formung aus der Welt des Gemeinschaftserlebnisses so eng beieinander liegen. Er ist dadurch für uns geradezu ein Programm. Wir würden das deutlicher fühlen, wenn seine „Abendmusiken", diese Mysterienspiele barocker Lebensauffassung, wieder aufzufinden wären. Wir spüren es aber auch schon aus der Kantatenwelt. Volkstümlich frisch, fast beängstigend einfach ist ihre Melodik, die mehr noch als an den kantablen Stil der Italiener an die gesellige Liedkunst des nachshakespeareschen England erinnert — oder auch an die spätere Singspielmelodik der Hamburger Volksoper. Buxtehudes Choralkantate ist fast ein Liederspiel, wie das inbrünstig-abendliche „Eins bitte ich vom Herrn", oder ein geistlicher Rezitativ-Dialog, wie das „O wie selig". Kopenhagens Drengekor (Knabenchor) sang im Domkonzert neben der „Missa brevis" Chorkantaten mit berückender Schönheit des keuschen Knabenstimmenklangs. Er ist in der Schlichtheit, der inneren Wahrhaftigkeit der Auffassung so unübertrefflich, wie er durch die Kernigkeit und Sauberkeit des Tones begeistert. Mogens Wöldike gibt der Klangseligkeit, was ihr gebührt. Aber er zügelt sie zu vergeistigter Form: die „Missa" wird so zum tiefen Erlebnis. Der Knabenchor, dem man Eingang in Deutschland wünschen möchte, ist heute eigentlicher Träger des Chorlebens in der einst blühenden Musik der Weltstadt. Die Knaben werden in einer Schule nach dem Vorbild der Thomaner erzogen.

*

Das dänische Musikfest zu Ehren Buxtehudes ist eine glänzende Parade des kirchenmusikalischen Lebens im Lande gewesen. Glanzvoll im äußeren Verlauf, gründlich vorbereitet, künstlerisch ausgezeichnet. Von Mitwirkenden noch ein paar Namen: Das „Unge Tonekunstnerselskabs Orkester" ist ein wohldiszplinierter Streichkörper. Else Marie Bruun, Julius Koppel und Gunna Breuning-Storm, Louis Jensen, Alberto Medici zeigten prachtvolles kammermusikalisches Zusammenspiel in einigen Kammermusikstunden. An der Orgel saßen die Einheimischen Emilius Bangert und N. O. Raastedt — der auf dem Deutschen Buxtehudefest im Austausch gegen Kraft ebenfalls spielte. Christian Christiansen, Leiter des Konservatoriums, das sich stark für das Fest einsetzte, wirkte am Cembalo, eine Anzahl von Gesangssolisten kommen endlich dazu. Das Fest erfreute sich zahlreicher Teilnahme aus dem Lande. Aus Deutschland und Schweden waren Presse und Musiker vertreten. Die dänische Presse feierte in großer Aufmachung Dietrich Buxtehude als den „großen Dänen". Der Kronprinz hatte das Protektorat und war selbst anwesend. Der Bürgermeister Kopenhagens, Dr. Kaper, begrüßte in einem festlichen Staatsakt die ausländischen Gäste und gab dem Bewußtsein einer nordisch-deutschen Kulturgemeinschaft Ausdruck, als deren Sinnbild er Buxtehude feierte.

Heinrich Edelhoff.

*

In Karlsruhe fand vom 5. bis 7. Juni das Fest der Deutschen Volksmusik statt, das von der Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer veranstaltet wurde.

Zum letzten Male trafen sich die Mitglieder des ADMV zur Tonkünstlerversammlung in Darmstadt, die beschloß, den Verein aufzulösen.

Über diese beiden Veranstaltungen werden wir in dem nächsten (August—September-)Heft ausführlich berichten. —

Der musikalische Alltag

KONZERTE

Einen festlichen Höhepunkt des Musiklebens der Reichshauptstadt bildeten die Berliner Kunstwochen, die eine Reihe von Künstlern allerersten Ranges zusammenriefen. Unter der Fülle der hervorragenden Darbietungen sind einige Konzerte besonders erwähnenswert. Im Weißen Saale des Berliner Stadtschlosses spielte Walter Gieseking Schubert und Schumann. Sein weicher Anschlag und modulationsfähiger Ton, vor allem sein auf Klangwirkung eingestelltes Spiel prädestinierten ihn für die Vortragsfolge; so erstand die B-dur Sonate op. posth. von Schubert in wundervoller Abgeklärtheit. Schumanns Kinderszenen und Kreisleriana zeigten Gieseking auch als Beherrscher der kleinen Form; besonders in den raschen Sätzen der Chopin gewidmeten Kreisleriana kamen

Temperament und überragende Technik zur Geltung. Ein dankbares Publikum erzwang mehrere Zugaben. Arno Knapp

Hermann Abendroth dirigierte in der Philharmonie ein romantisches Orchesterkonzert. Einheitlich im Aufbau, klar und gestrafft in der Ausführung hörten wir die „Unvollendete"; danach Schuberts Violoncello-Konzert in a-moll (nach der Arpeggiensonate in der Bearbeitung von Gaspar Cassadò), von Artur Troester meisterlich gespielt. Den Beschluß bildete Robert Schumanns d-moll Symphonie. Der Dirigent gab dieses Werk in kraftvoller und großartiger Auslegung wieder. Starker Beifall dankte den Philharmonikern und ihrem Führer. Ulf Scharlau

Blasmusik eröffnete die Reihe der Schloßmusiken im Schlüterhof, die den Ausklang der Berliner Kunstwochen bildeten. Unter der bewährten Leitung des Luftwaffen-Musikinspizienten Prof. Husadel brachte das Luftwaffen-Orchester der Hochschule für Musik ältere Originalwerke für Blasmusik, darunter eine Suite von Pezel und eine Bläsersonate von Gabrieli, in ausgezeichneter Wiedergabe zu Gehör. Ein — ursprünglich für einen anderen Zweck bestimmter — Versuch, eine Fuge des Wohltemperierten Klaviers für Bläser zu instrumentieren, muß freilich trotz einiger überraschender Klangeffekte als verfehlt bezeichnet werden. JWSch.

BÜHNENMUSIK

Einen festlichen Abschluß der diesjährigen Spielzeit des Deutschen Opernhauses in Berlin-Charlottenburg bedeuten die Gastspiele der Künstler des befreundeten Italien. Ettore Panizza hatte die Leitung mehrerer Opern übernommen; besonders erwähnenswert die unerhört dramatische, bis ins letzte durchgefeilte Aufführung der „Tosca". Eine vollendete Leistung der vornehm-zurückhaltende und wiederum glühend leidenschaftliche Baron Scarpia des Vincenzo Guicciardi a. G. Anerkennenswert Bertha Stetzler als Tosca und Hans Fidesser als Cavaradossi, der im Zusammenspiel mit Scarpia italienisch sang.
Unübertrefflich die hohe Kunst, die uns das Gastspiel der Mailänder Scala unter seinem bewährten Dirigenten Victor de Sabata mit Verdis „Requiem" und „Aida", ferner mit Puccinis „Bohème" bescherte. Zu einer Würdigung der Aufführungen im einzelnen fehlt hier der Raum, doch soll besonders auf die unerhörte Präzision und exakte Rhythmik des Orchesters der Scala hingewiesen werden, die nur eine Frucht langjähriger methodischer Schulung des Orchestermusikers sein kann, wie wir sie für die Mehrzahl unserer Orchester leider noch immer wünschen müssen (vgl. den Aufsatz von Peter Raabe über die Erziehung von Kapellmeistern und Orchestermusikern in der DMK II, 1 S. 27 ff.). — JWSch.

TONFILME

„Sein letztes Modell" hieß ein deutsch-ungarischer Gemeinschaftsfilm der Bavaria, mit dessen Hauptrolle der bekannte Bariton der Wiener Oper Alexander Svéd betraut worden war. Dem Regisseur Rudolf van der Noß ist es gelungen, die Gefahren des sentimentalen, an Handlung armen sogenannten „Sängerfilms" zu vermeiden und einen unterhaltsamen Spielfilm zu gestalten. Einige geschickt in die Filmhandlung eingeflochtene Opernarien geben Alexander Svéd Gelegenheit, seinen kräftigen, wohlklingenden Bariton zur Geltung kommen zu lassen; der klangvollen Stimme läßt der Tonmeister leider erst in der zweiten Hälfte des Films volle Gerechtigkeit widerfahren. Warum? — Für die ziemlich bedeutungslose Musik zeichnet Peter Fenn verantwortlich, der in der Anfangsszene besser daran getan hätte, Schuberts „Ave Maria" in der Fassung des Komponisten wiederzugeben. Im Ganzen betrachtet, ist der Film ein wenn auch verbesserungsfähiger, doch verheißungsvoller Anfang auf dem Wege der kulturellen Zusammenarbeit zweier befreundeter Völker. — Im Beiprogramm wurde ein gut photographierter und geschnittener Film über die bayerischen Alpen — von Garmisch zum Königssee — gezeigt. Der Veteran der Filmmusik, G. Becce, hielt ein unmotiviertes und geschmackloses Gemisch von Bach-Gounods „Ave Maria", Kuhglockengeräusch und dem Schlager „Im Grunewald ist Holzauktion" als Geräuschkulisse (Musik?) für ausreichend. —

Horst Grünberg

Die allmonatlich wiederkehrenden Pressevorführungen der Kulturfim-Abteilung der Tobis erfreuen sich bei den Gästen steigender Beliebtheit. In der Juni-Veranstaltung gab die Tobis einen sehr anschaulichen Überblick über ihre Produktion an Kultur- und Kurzspielfilmen der letzten Jahre, die, wie der zunehmende Beifall bekundete, hinsichtlich der künstlerischen Qualität eine steile Aufwärtskurve aufzuweisen hat. Zwei Naturfilme: „Beim Vogel mit dem langen Gesicht" und „Wald ohne Weg" sind ganz ausgezeichnet in Bild und Schnitt; sehr geschickt und dezent die Musik von Rudolf Perak zu dem erstgenannten Film, während Wolfgang Zeller seine Musik dem Bildablauf des Waldfilmes in hervorragender Weise angepaßt hat. Ein sehr hübscher Kurzfilm „Heidenovelle" ist in einer Arbeitsgemeinschaft einiger junger Künstler und Filmschaffender entstanden und erst später von der Tobis übernommen und fertiggestellt worden. Trotz einiger Mängel muß die innere Geschlossenheit und Einheitlichkeit des Ganzen anerkannt werden, die nicht zuletzt dadurch erreicht werden konnte, daß auch der Komponist — hier der viel versprechende Robert Odeman — von den ersten Anfängen an zu der Gemeinschaftsarbeit hinzugezogen worden war. — In der äußerst angeregten und anregenden Aussprache, die sich, wie üblich, an die Vorführung anschloß, berichteten der Leiter der Kulturabteilung der Tobis Roellenbleg und der Propagandaleiter Wenzke über die Verbindung von Kultur- und Kurzspielfilm; Wolfgang Zeller sprach über die musikalische Eigengesetzlichkeit des Kulturfilms, Volker von Collande schilderte seine Erfahrungen an dem Kurzfilm „Heidenovelle" und forderte mit Recht ein Filmstudio für den Nachwuchs der Schauspieler, Regisseure und Kameraleute, in welchen Kreis der Ref. die jungen Filmkomponisten und -musiker einbezogen zu wissen wünschte.

JWSch.

VORSCHAU

In der Zeit vom 27. Juni bis 20. Oktober finden Singwochen, Spielwochen, Lehrgänge und Musiktage statt, die der Arbeitskreis für Hausmusik veranstaltet. Ein genauer Plan kann durch die Geschäftsstelle des AfH, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 81, bezogen werden.

Das diesjährige Reichsmusikschulungslager der HJ findet in den Tagen vom 1. bis 7. Oktober in Stuttgart statt. Wie in den Vorjahren stehen auch diesmal drei Musiktage am Schlusse des Lagers. Diese Musiktage finden vom 8. bis 10. Oktober statt. Es sind vorgesehen: Singen mit der Führerschaft des Standortes, Werkfeier in einem großen Industriewerke Stuttgarts, festliche Blasmusik, die von ausgewählten Blas- und Fanfarenzügen Württembergs ausgeführt wird, eine Morgenfeier, die dem auslandsdeutschen Kampf gewidmet ist, ein Orchesterkonzert, eine Kammermusik im Weißen Saal des Schlosses und ein Heiterer Abend. Mit einem Großkonzert in der Stadthalle und gemeinsamem Singen von HJ und Wehrmacht finden die Musiktage den Abschluß.

Anna Barbara Speckner wurde zur Leitung des vom 18. Juli bis 29. August stattfindenden Cembalokurses der Mozarteum-Sommerakademie in Salzburg berufen. Studienplan: Einführung in die Technik des Cembalospiels, stilgemäße Interpretation von Werken des 16.—18. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung von Bach, Kolorierungspraxis an Hand Vorbachischer Meister.

Das musikalische Schrifttum

BÜCHER

Neue Beethoven-Literatur

1. Walter Riezler, Beethoven. Atlantis-Verlag, Berlin-Zürich 1936.
2. Werner Korte, Ludwig van Beethoven. Eine Darstellung seines Werkes. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg 1936.
3. Helmut Schultz, Ludwig van Beethoven. Sein Leben in Bildern. Bibliographisches Institut, Leipzig (1936).
4. Beethoven und die Gegenwart. Festschrift des Beethoven-Hauses Bonn, Ludwig Schiedermair zum 60. Geburtstag. In Verbindung mit Herbert Birtner, Ernst Bücken, Willi Kahl, Erich Schenk, Joseph Schmidt-Görg, Leo Schrade herausgegeben von Arnold Schmitz. Ferdinand Dümmlers Verlag, Berlin u. Bonn 1937.

An Erläuterungsschriften, Werkanalysen und Einzelstudien über Beethoven hat es seit dem Kriege nicht gefehlt. Spärlicher waren allerdings die Versuche einer Gesamtschau und Deutung — hier zeigt sich, wie die Zeitenwende das überlieferte Beethovenbild des 19. Jahrhunderts fragwürdig gemacht und seine Grundlagen erschüttert hat, so daß uns heute eine Darstellung wie die einst so erfolgreiche von Paul Bekker (1911) schlechterdings unerträglich geworden ist. Ebensowenig können wir die französischen Prägungen dieses Bildes, wie sie mit den Büchern von Romain Rolland und Edouard Herriot (1930 übersetzt) auch in Deutschland Anklang fanden, heute noch als für uns verbindlich anerkennen. Das Verlangen nach vorurteilsloser Erkenntnis der Tatsachen, Abstrich der romantischen Übermalung und einem neuen Grunderlebnis des gewaltigen Phänomens Beethoven begann immer stärker hervorzutreten. Man spürt es bereits in Ludwig Schiedermairs umfassendem Werk über den jungen Beethoven (1925), besonders aber in der kritischen, neue Ausblicke eröffnenden Studie von Arnold Schmitz über das romantische Beethoven-Bild (1927).

Arnold Schmitz zeichnet jetzt als Herausgeber eines Sammelwerkes „Beethoven und die Gegenwart", das dem Bonner Beethovenhaus als wissenschaftlicher Arbeitsstätte ebenso zur Ehre gereicht wie der Persönlichkeit seines Leiters, dem es gewidmet ist. Der Titel kann allerdings mißverstanden werden: von der Gegenwart ist nur insofern die Rede, als rückblickend die „letzte abgeschlossene Überlieferung des Beethovenbildes" und, vorwärts gerichtet, „die dringlichsten zukünftigen Aufgaben der Beethovenforschung" in sieben Einzelbeiträgen behandelt werden. An seine früheren Studien anknüpfend, hat der Herausgeber ein Kapitel über Beethovens Weltanschauung beigesteuert, auf das weiter unten eingegangen sei. Seine Kritik des romantischen Beethovenbildes wird jetzt ergänzt durch die beiden Einleitungsbeiträge von Herbert Birtner (Zur deutschen Beethovenforschung seit Richard Wagner) und Leo Schrade (Das französische Beethovenbild der Gegenwart). Birtner gibt eine aufschlußreiche Darstellung von Wagners und Nietzsches Verhältnis zu Beethoven; wenn dann allerdings Äußerungen aus dem Georgekreis oder von Rudolf Pannwitz gewissermaßen auf gleichem Niveau behandelt werden, so bedeutet was wohl doch eine Überschätzung solcher Literatur. Zum mindesten erhebt sich die Frage, wie weit diese jüngsten „Beethovenbilder" vom deutschen Musik- und Geistesleben aufgegriffen, bestritten oder überhaupt zur Kenntnis genommen wurden. Reich an Material ist Schrades Studie über das französische Beethovenbild (wie der Titel richtiger lauten sollte:) von Berlioz bis Herriot. Man ersieht daraus, in welchem Ausmaß und mit welcher Selbstverständlichkeit die Erscheinung Beethovens in Frankreich politisiert, d. h. in spezifisch französische Lebens- und Ideenzusammenhänge einbezogen worden ist — so daß die Hauptlinie der französischen Beethoven-Deutung in einer glatten Annexion des Musikers für die demokratische Heilslehre von 1789 bis zum Völkerbund gipfelt! In einer Zeit, wo aus Westeuropa die bekannten Klagelieder über den Verfall der deutschen „objektiven" Wissenschaft ertönen (nur weil wir uns einen Standpunkt zu eigen machen, der drüben längst selbstverständlich ist), haben solche Nachweise doppelten Wert. Sie liefern uns brauchbare Waffen.

Die übrigen Beiträge sind Einzelfragen der Beethovenforschung gewidmet. Willi Kahl grenzt die Naturauffassung des Meisters mit Recht aufs entschiedenste von der sentimentalen Schwärmerei Rousseaus ab und weist nach, daß Beethovens Landschaftsideal mit seiner besonderen menschlichen, religiösen und künstlerischen Atmosphäre ganz dem deutschen Naturgefühl des 18. Jahrhunderts angehört. Ernst Bücken faßt in einem Kapitel über das Wort-Ton-Verhältnis besonders die vokalen Großwerke ins Auge, um hier die wirklich nachweisbaren Zusammenhänge von Wort, Idee und Musik aufzuhellen und gegenüber Scherings Programmdeutungen auf die Freiheit hinzuweisen, die Beethoven sich im Wort-Ton-Kreise vom Musikalischen aus stets gewahrt habe. Erich Schenk betrachtet die Nachwirkung barocker Melodietypen bei Beethoven an Hand zahlreicher Beispiele für das altüberlieferte Quartgangmotiv und den sogen. Hymnentypus. Diese wichtigen Beobachtungen lassen sich gewiß weiterführen, namentlich, wenn außer der Thematik auch die Gestaltungsweisen in den mittleren und späten Werken verglichen werden. Joseph Schmidt-

Görg schließlich trägt in einer genealogischen Studie alles bisher bekannte und durch eigene Untersuchungen ergänzte Material zur Ahnentafel Beethovens und Sippentafel der urgroßelterlichen Familien zusammen. —

Als kleine Dokumentensammlung zum Leben Beethovens sei hier das Bilderbüchlein angefügt, für das Helmut Schultz 46 z. T. wenig bekannte Darstellungen ausgewählt und mit einer flüssigen Einleitung versehen hat. Durch die vorgeschriebene Anlage (Bilderbuchreihe des Bibliographischen Verlags) waren die Grenzen von vornherein eng gezogen. Dagegen wollen die Bücher von Werner Korte und Walter Riezler als Gesamtdarstellungen auf neuer Grundlage gewertet werden. Sie sind unabhängig voneinander und beide 1936 erschienen — umso bemerkenswerter die Nähe der Standpunkte, die als Zeugnis dafür gelten darf, daß ein neues Beethovenbild, das unserer deutschen Gegenwart entspricht, im Werden ist und sich umrißhaft bereits abzeichnet. Riezlers Buch „ruht auf dem Grunde einer tiefen Überzeugung von der Autonomie der Musik. Musik ist eine Sprache für sich, deren Ausdrucksbereich die gesamte beseelte Welt umfaßt. Wer die Sprache der Musik nicht ohne Hilfe des Wortes versteht, lernt sie nie. Was das Wort vermag, ist etwas viel Bescheideneres aber deshalb keineswegs Überflüssiges: es kann die rein musikalischen Tatbestände aufzeigen und damit das Verständnis für die organischen Zusammenhänge wecken" (Vorwort). Ebenso Kortes Vorwort: „Grundsatz des Buches ist: alles was über ein Kunstwerk auszusagen ist, muß seiner Erscheinungsform immanent sein! Dieses Buch kann nur versuchen, die seelische Aufnahmebereitschaft durch eine möglichst ungetrübte Einführung in das Hörerlebnis, durch die Darstellung seiner im einzelnen Werk verankerten musikalischen Bedingtheit vorzubereiten."

So steht hier das Werk und seine Gestaltung als künstlerisch-sittliche Tat, die Musik als weltumspannende und welterfüllende Macht im Mittelpunkt. Riezler, zu dessen Buch Furtwängler ein Vorwort beigesteuert hat, wendet sich mehr an den Liebhaber, für den auch Erläuterungen der Fachausdrücke und sonstige Anmerkungen beigegeben sind, Korte mehr an den Kenner, der hier in knapper Form ein Handbuch erhält, das überall mit Nutzen zu Rate gezogen werden kann. In beiden Werken herrscht der Wille zu sauberer Erkenntnis des Vorhandenen: des Werkes und seiner Hintergründe, wobei auch mit Formanalysen nicht gespart wird — gemessen an dem, was man sonst gewohnt war, eine heilige Nüchternheit, die aber dem Thema würdiger standhält als die Exzesse früherer Ausdeuter.

Eine Gefahr wird allerdings spürbar, die sich aus dem Festhalten an der Eigenwelt der Musik und immanenten Wesenheit des Werkes leicht ergibt: die Verbindungen mit dem Gesamtleben der Zeit, ihren Ideen, Werten, Aufgaben und Fragwürdigkeiten lockern sich oder bleiben unversehens im Hintergrunde. Verzichtet man notgedrungen auf die allgemeine Inhalts- und Programmausdeutung der Musik, so führt der Weg nur über die Person des Schöpfers und seine Weltanschauung. Arnold Schmitz hat in der Schiedermair-Festschrift versucht, an Hand zuverlässiger Zeugnisse die Grundzüge der Beethovenschen Weltanschauung klarzulegen und ihren musikalischen Ausdruck in repräsentativen Großwerken nachzuweisen. Auch die deutsche Dichtung und Philosophie des idealistischen Zeitalters eröffnet Wege zum Verständnis der Musik, die zum Teil noch ungenutzt sind. Der Schreiber dieser Zeilen hat gelegentlich versucht, aus dem Vergleich mit Schiller gewisse Züge der Beethovenschen Klassik zu deuten: den Zwiespalt von heroischem und ästhetischem Ideal, die Überwindung des westlichen Ideengutes, die Stellung des Künstlers zur Wirklichkeit („Schiller und die musikalische Klassik", „Völkische Musikerziehung" 1, 1934/35, Heft 2). Hier bleibt noch manches zu tun, bis das neue Bild Beethovens wirklich durchgestaltet und gesichert ist und wir nicht nur den Musiker neu zu sehen gelernt haben, sondern in ihm eine der größten Gesamterscheinungen des Deutschtums in Geist und Tat.

Heinrich Besseler

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Musikalische Volks- und Rassenkunde

„Volksmusik verbindet Völker." Unter diesem Titel bringt Kurt Zimmerreimer in der „Volksmusik" (Jg. 1937, H. 4, S. 121) einen Aufsatz, der Beachtung verdient. Es wird festgestellt, daß völkerverbindend allein eine national-

bewußte, nicht eine international-verschwommene Musik sein kann. Soweit sich die Begriffe dafür dem Großstadtmenschen verloren haben, ist es Aufgabe der Volksmusik, diese Werte wieder ins allgemeine Bewußtsein zu rücken. Erst dann gelangen wir zum vollständigen Verständnis auch der Musik anderer Völker. Demselben Leitgedanken dienen im gleichen Heft die Untersuchungen von Hermann Schmeidel: „Volksmusik in Österreich" (S. 123) und von A. E. Cherbuliez: „Volksmusik in der Schweiz" (S. 129).

Daß man heute auch in anderen Ländern auf solche Fragen aufmerksam geworden ist, zeigt der Aufsatz „Is Music national?" in „The Musical Opinion" (Jg. 60, Nr. 714, S. 491), in dem die im Titel gestellte Frage bejaht wird.

Die Abhandlung von Siegfried Günther: „Die Hymnen der Völker — rassenkundlich gesehen" („Die Musikpflege", Jg. 7, H. 12, S. 509), die gewiß allgemeines Interesse erwecken wird, kann infolge ihrer Kürze im Verhältnis zu dem vielfältigen Stoff nur an der Oberfläche bleiben. Es ergibt sich von selbst ein gewisser Schematismus in der Einteilung der Betrachtung der verschiedenen Rassen, die den europäischen Kulturkreis bilden. Es wäre wünschenswert, daß zunächst einmal eine Einzeluntersuchung über die rassischen Eigenarten einer Hymne vorgelegt würde, die dann auf die Hymnen eines Rassenkreises auszudehnen wäre.

Aus der „Zeitschrift für Instrumentenbau" (Jg. 57, H. 3) verweisen wir auf den Aufsatz von Hermann Matzke: „Von der instrumentalen Leistung der germanisch-deutschen Musikbegabung" (S. 213), der dort aus dem Buche des Verfassers: „Über deutschen Musikausdruck und deutsche Musikpflege", Breslau 1933, abgedruckt wird.

In dem sehr eindrucksvollen Aufsatz von Walter Rein: „Grundfragen der musikalischen Volkskunde" („Völkische Musikerziehung" Jg. 3, H. 3, S. 103) wird eine eigene musikalische Volkskunde gefordert. Es geht nicht an, daß die musikalische Volkskunde wie bisher nur einen Teil der allgemeinen Volkskunde bildet. Aufgabe dieser Wissenschaft wird es sein zu zeigen, wie die Musik „gemeinschaftsbezogen und mitgestaltend in den Lebensformen unseres Volkes steht und wie von volksgebundener Musik her sich Ausblicke eröffnen auf Ausdrucksformen und Innenwelt des deutschen Volksmenschen". Diese Wissenschaft hat es also nicht mit antiquarischer Sammlertätigkeit zu tun, sondern hat sich auf die Gegenwart auszurichten. Ins Gebiet des musikalischen Volkskundlers gehört auch die Feiergestaltung und die Feststellung ihres Sinngehalts im Rahmen des Jahresrings völkischen Erlebens.

Musik der Gemeinschaft

Mit diesem Jahresring beschäftigt sich ausführlich die Arbeit von Heinz Ohlendorf: „Nationalsozialistische Feiergestaltung" („Völkische Musikerziehung" Jg. 3, H. 4, S. 162). Es wird gefordert, sich über den Sinn des Begriffs „Feier" klarzuwerden. Nicht jede durch Wort und Musik verbrämte Feststunde ist eine Feier im tiefsten Sinn. Denn Feier bedeutet einmaliges Erleben. Um solche wirklichen Feiern erstehen lassen zu können, gilt es, sich klarzumachen, aus welchen Kräften heraus unser Volk gestaltet und erhalten wird: einmal aus der bewußten weltanschaulichen Bindung an Volk und Staat, dann aus der unbewußten Bindung an Rasse und Scholle. In den Strom, der aus diesen beiden Quellkräften zusammenströmt, sind auch unsere Feiern sinngemäß einzulenken, aus ihm heraus können wir sie erleben. Den Schluß bildet eine ins Einzelne gehende Darstellung des Jahresrings, an dem dieser Strom des Feiererlebens seine Bahn ausrichtet.

Die wesentliche Aufgabe der Fest- und Feiergestaltung beleuchtet auch Martin Nowak in seinem Bericht „Singen und Musizieren im Arbeitslager" („Musikblätter der Sudetendeutschen", Jg. 1, H. 4, S. 123). Dem Aufsatz sind zwei Liedproben beigegeben, die das Wesen des neuen Lieds, das bei diesen jungen Menschen entsteht, in seiner Einfachheit, Kraft und Frische und seinem echten Leben aufs beste kennzeichnen.

In „Musik und Volk" (Jg. 4, H. 3, S. 109) weist Wolfgang Stumme in dem Beitrag „Heime und Gemeinschaftsmusik" auf den kulturellen Wert musikalischer Erziehung der Jugendorganisationen hin und ruft zur Schaffung von Heimen auf, in denen diesem hohen Zwecke gedient werden kann.

In der Arbeit: „Lied und Wahrhaftigkeit" („Musikblätter der Sudetendeutschen", Jg. 1,

H. 5, S. 147) zeigt Erich Sedlatschek die starken Zusammenhänge zwischen Musik und Wehrwillen auf, die gewissermaßen gleichzeitig psychischer und physischer Natur sind; denn einerseits bringt der Wehrwille von selbst Lieder über Heimat, Vaterland, Volk und Freiheit hervor, — wobei die eigentlichen „Soldatenlieder" als nicht wesentlich für diese Zusammenhänge betrachtet werden —, andererseits kann der Wert des Singens als Leibesübung gerade bei den Trägern der Wehrmacht nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Musikerziehung

Das 4. Heft der „Völkischen Musikerziehung" (Jg. 3) tritt uns in neuem Gewande entgegen, um auch schon äußerlich die Erneuerung zu kennzeichnen, die sie durch enge Verbindung der Zeitschrift mit dem NS-Lehrerbund erfahren hat. Das Heft bringt wieder eine Reihe von beachtlichen Beiträgen zum Musikunterricht. Besonders hinweisen möchten wir auf die Arbeit von Michael Alt: „Die Biographie in der musikalischen Werkerklärung" (S. 156). Der Aufsatz geht von der Tatsache aus, daß die bloße Formalanalyse nicht nur nicht ausreicht, um dem Schüler und überhaupt dem Laien ein Kunstwerk nahezubringen, sondern daß sie gerade ungeeignet dazu ist, da bei diesem Verfahren das Einmalige des Kunstwerks unberücksichtigt bleibt. Viel wirksamer ist das Verfahren, das einzelne Kunstwerk in das Lebenswerk seines Schöpfers einzubauen. Unter dieser biographischen Methode soll nicht die Biographie alter Schule verstanden werden, die sich auf die äußeren Daten beschränkt, sondern wie der Verfasser es nennt, „eine Deutung der großen Meister im Sinne einer geistigen Porträtierung". Auch für die Verteilung dieses Stoffes auf die einzelnen Stufen der Schule werden wertvolle Hinweise gegeben. In der Fortsetzung der Arbeit (H. 5, S. 209) wird an einigen hervorragenden Beispielen dargetan, wie diese Porträtierung gedacht ist.

Um das Problem des lebendigen Musikerlebens geht es auch in der Arbeit von Eberhard Preußner: „Grundlagen des Musikverständnisses" („Musik und Volk", Jg. 4, H. 3, S. 119). Die Musik ist mehr als alle anderen Künste die Kunst des Erlebens schlechthin, ein ebenso Flüchtiges wie Fortwirkendes. Da man allgemein annimmt, daß der Weg zum Erleben über das Verstehen geht, so bemühen sich alle Bildungs- und Erziehungsprogramme um diese Aufgabe: die Klänge durch Erfassen der Form bewußt verständlich werden zu lassen. Aber so vielfältig diese Versuche auch sind — von der Formanalyse und der gedruckten Einführung in Leben und Werk des Komponisten bis zu Scherings Beethoven-Deutung, die schließlich auch nichts anderes ist —, sie alle haben die Gefahr in sich, entweder durch abstrakten Schematismus die Erlebnisfähigkeit zu verschütten oder aber — wie bei Schering — völlig zu verschieben, indem wir, wenn wir der Musik ein Programm unterlegen, nun nicht mehr die Musik, sondern die unterlegten Stimmungswerte erleben. Als bei weitem bester Weg zur Erringung der Musikerlebnisfähigkeit wird das Selbstmusizieren bezeichnet. Wer selbst eine Ahnung von Musikausübung hat, bleibt von der Gefahr verschont, sowohl rein gefühlsmäßig auf das Erleben zu warten ohne wirkliches Verständnis, als auch durch die theoretische Analyse das Erleben zu erschweren.

Unterstrichen wird diese Auffassung durch das äußerst temperamentvolle „Bekenntnis eines Laien", das G. K. Ringel in den „Musikblättern der Sudetendeutschen" (Jg. 1, H. 5, S. 155) unter der Überschrift: „Kampf um J. S. Bach" ablegt. Der Verfasser schildert aus eigener schwerer Erfahrung, wie er sich, um Harmonie zwischen dem ihm bekannten Bach der Choräle und dem neu auf ihn eindringenden „logischen" Bach der Fugen einer Violinsolosonate herzustellen, selbst trotz nur durchschnittlicher technischer Fähigkeiten das volle Verständnis durch unverzagtes, immer wieder trotz aller Schwierigkeiten aufgenommenes Üben erarbeitet hat.

Wichtig für den Musikerzieher sind die Ausführungen von Katharina Ligniez („Deutsche Tonkünstlerzeitung", Jg. 33, H. 6, S. 150): „Ein Klavierlehrgang Johann Seb. Bachs", in denen auf die Klavierschule aufmerksam gemacht wird, die der Meister als „Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach" bezeichnet hat. Dieses Werk, das der Öffentlichkeit erst vor zehn Jahren zugänglich gemacht worden ist, verdient stärkste Beachtung, da es in pädagogisch hervorragender Weise den Schüler in allen erdenk-

lichen Spielformen bis zur Beherrschung des Raumes von vier Oktaven vollkommen ausbildet, sodaß er alle Tonarten, Zeitmaße, Taktarten und eine Fülle von Rhythmen kennen lernt. Dies alles wird nicht an geistlosen Übungen gelehrt, sondern an musikalischen Kunstwerken. Daher dürfte das „Klavierbüchlein" auch für den heutigen Unterricht fortgeschrittener Schüler ausgezeichnet geeignet sein.

Musikgeschichte

Zu dem Problem der Scheringschen Beethoven-Deutung, für dessen zentrale Bedeutung in der Beethovenforschung in unserer Zeitschrift Zeugnis abgelegt wird, nimmt in „Musik und Volk" der Schriftleiter des Blattes, Guido Waldmann, Stellung (Jg. 4, H. 3, S. 125). Der Beitrag bietet eine gute Übersicht über die Art der Scheringschen Arbeitsweise, besonders durch die abgedruckten Stücke aus dem Werk selbst. Die Betrachtung führt zu einem ablehnenden Urteil.

Einen weiteren Beethoven-Beitrag finden wir in „La rassegna musicale" (Jg. 10, H. 4, S. 130) in dem Aufsatz: „La scrittura di Beethoven" von A. Martelli.

In der „Musik" (Jg. 29, H. 6, S. 396) veröffentlicht Siegfried Anheißer das Ergebnis einer Umfrage, bei der führende Persönlichkeiten aus der Musikpraxis zu dem vom Verfasser im Oktoberheft derselben Zeitschrift angeschnittenen Problem des „Gesangsvorhalts bei Mozart" Stellung nehmen.

Einen weiteren Beitrag zur Mozartforschung bildet die umfangreiche Arbeit von Luigi Rognoni: „Ricostruzioni di Mozart (L'Oca del Cairo)" („Rivista Musicale Italiana", Jg. 41, H. 1, S. 35), in der neben dem großen Aufwand an Gelehrsamkeit besonders das enthusiastische Bekenntnis zu dem deutschen Meister hervorzuheben ist.

„The Musical Times" (Jg. 78, Nr. 1130, S. 312) bringen einen Bericht „Recently-discovered Handel Manuscripts" von William C. Smith vom Britischen Museum. Vorgelegt werden im Faksimile eine Seite des Schlußchores von Floridante und einer nicht identifizierten Arie, beides Autographe, außerdem wird berichtet über eine zeitgenössische Abschrift, die vier Zusatzgesänge zu Rinaldo enthält, die für eine Wiederholungsaufführung 1717 (Erstaufführung 1711) geschrieben sind. Der Fund erregt deshalb besonderes Interesse, weil Händels Werke im Ganzen mit großer Vollständigkeit überliefert und in wenigen Sammlungen zusammengefaßt sind. Gerade der Schlußchor zu Floridante fehlte in der Überlieferung.

Unter dem Titel „Alte und neue Texte zu alter Musik" („Die Musikpflege", Jg. 8, H. 1, S. 10) behandelt Eberhard von Cranach-Sichard die Schwierigkeit, die sich für das moderne Empfinden häufig bei der Ausführung vokaler Musik der Bach-Zeit ergibt, da diese Zeit keinen wirklichen Dichter gehabt hat. Infolgedessen ist man heute auf den Gedanken gekommen, der alten Musik wirkliche Dichterworte zu unterlegen. Als Beispiel wird die Trauerode Bachs auf die Kurfürstin Christiane Eberhardine von Sachsen angeführt, die ein unvergängliches musikalisches Werk darstellt, aber wegen des uns gleichgültigen Textes für die Jetztzeit ganz unbrauchbar ist. Hermann Burte hat nun dieser Musik einen Hymnus an die deutschen Gefallenen des Weltkrieges unterlegt. Dabei hat sich Burte nicht auf die Änderung der Person der Toten beschränkt, sondern ein ganz neues Werk geschaffen, das dem Bachschen christlich-kirchlich empfundenen, völlig heterogen gegenübersteht, sodaß die Choräle Bachs gestrichen werden mußten. Das Beispiel zeigt deutlich die Gefahr einer solchen Methode.

„Goethes Anschauung in der Musik" behandelt Eberhard Preußner in der „Musikpflege" (Jg. 8, H. 1, S. 15). Wenn man, wie es in den letzten Jahren oft geschehen ist, an das Thema vom Blickpunkt der Musikwissenschaft herangeht, wird es immer zu Verzerrungen führen. Auch hier kann Goethes Bedeutung nur vom Totalen her verstanden werden. Goethe hat sich reiche Kenntnis des musikalischen Elements erworben, wie sein Entwurf einer Tonlehre zeigt. Ausgangspunkt für sein lyrisches Schaffen war das Volkslied, mit dem er früh in enge Berührung kam und das ihm immer wesentlich geblieben ist. In seinem lyrischen Schaffen war ihm Ziel, stets die größte Singbarkeit zu erreichen. So ist es zu erklären, daß ihm Reichardt und dann in noch höherem Maße Zelter die idealen Vertoner wurden, weil beide nicht ein neues Kunstwerk neben das Gedicht

stellen wollten, sondern dies nur gewissermaßen mit einem passenden Gewande umgaben. Preußner kommt dann auf den viel mißverstandenen Bericht zu sprechen, in dem Goethe sich gegen das Durchkomponieren ausspricht, dem er neue Deutung zu geben weiß.

Zeitgenössische Musik

Kurz hinweisen wollen wir auf eine verdienstliche Zusammenstellung „Neue Antriebe im Klavierschaffen, eine Übersicht und Bilanz von Neuerscheinungen für Klavier" von Paul Egert („Die Musik", Jg. 29, H. 6, S. 423).

In einer Reihe von Zeitschriften finden sich Beiträge zum Werk und zur Persönlichkeit Othmar Schoecks, der durch die Aufführung seiner Oper „Massimilla Doni" in Dresden nun auch in Deutschland weiteren Kreisen bekannt geworden ist. „Die Musik" (Jg. 29, H. 6, S. 409) läßt Hans Corrodi zu Worte kommen, der als Verfasser einer Monographie über Schoeck zu solcher Einführung besonders berufen ist; ferner gibt im selben Heft (S. 412) Gerhard Pietzsch, der Dramaturg der Dresdener Oper, eine eingehende Analyse des neuen Werks. Weitere Arbeiten bringen die „Schweizerische Musikzeitung" (Jg. 77, H. 7, S. 177) von Heinz Joachim und K. H. David) und „The Musical Times" (Jg. 78, Nr. 1130, S. 367).

Instrumentenkunde

„Das Geheimnis des Geigentons" behandelt Rudolf Sonner („Die Musik", Jg. 29, H. 6, S. 420). S. wendet sich gegen den Aberglauben, daß Alter der Geige oder des für sie verwendeten Holzes und häufiges Spielen den Ton bestimme. Wichtig sind dagegen Messungen, bei denen das Verhältnis des goldenen Schnitts eine große Rolle spielt. Wir hören von neuerdings vorgenommener elektrischer Bearbeitung des Holzes, durch die gewisse Schwingungsfähigkeiten festgelegt werden. Die Schönheit des Geigentons ist also nicht durch ein mystisches Geheimnis zu erreichen, sondern durch Höchstleistung des Einzelnen und Zusammenwirken von Handwerk, Kunst und Wissenschaft.

Zu ähnlichen Ergebnissen führt die Arbeit von Fridolin Hamma: „Das Geheimnis von Stradivarius" („Zeitschrift für Instrumentenbau" Jg. 57, H. 15, S. 238).

Auf Grund reicher Erfahrungen charakterisiert Albert Nef in der „Schweizerischen Musikzeitung" (Jg. 77, H. 7, S. 179) „Die Seele der Streichinstrumente", nachdem vor Jahren eine ähnliche Arbeit des Verfassers über die Blasinstrumente erschienen war. Mit unzähligen Beispielen belegt, werden sowohl die charakteristischen wie die selteneren Wirkungen der einzelnen Instrumente dargetan und alle Möglichkeiten erschöpft. Den Abschluß bildet eine Würdigung des Gesamtklanges der Streicher. Für ein noch seltenes Instrument, die Hausorgel, legt Günther Kandler in dem Aufsatz: „Orgelinstrumente in der Hausmusik" („Zeitschrift für Hausmusik", Jg. 5, H. 2, S. 71) beredte Fürsprache ein. Der Verfasser wendet sich gegen die verbreitete Anschauung, Orgelinstrumente seien nur geeignet, traurige oder wenigstens ernste Musik wiederzugeben. Mit Verständnis hergestellt und behandelt sind die beiden in Frage kommenden Instrumente, die Hausorgel sowohl wie das Harmonium, imstande, einen besseren Ersatz für das Klavier zu bieten. Sie bergen große erzieherische Werte in sich und haben dem Klavier gegenüber den Vorteil, daß auf ihnen der Anfänger ebenso wie der Meister seinen Fähigkeiten entsprechend musizieren kann, ohne sich auf einfache Musikstücke beschränken zu müssen. Vorzüglich eignen sich die Hausorgelinstrumente auch zum Zusammenspiel mit anderen Instrumenten, da sie weit mehr als das Klavier jede fehlende Stimme ersetzen können, sodaß mit jeder Instrumentenzusammensetzung sich die mannigfaltigsten Möglichkeiten orchestralen Zusammenspiels ergeben. E. H.

Das Neueste

Neue Stimmtonkonferenz

Über die Regelung der Stimmtonfrage fand am 12. Mai eine Besprechung statt, zu der die Physikalisch-Technische Reichsanstalt unter dem Vorsitz von Reg.-Rat Dr. M. Grützmacher geladen hatte. Anwesend waren außer den interessierten Herren der Reichsanstalt Vertreter der Hochschule für Musik, der Hochschule für Musikerziehung, der Reichsmusikkammer, des Staatl. Instituts für deutsche Musikforschung, der Reichsrundfunkgesellschaft, des Deutschen

Normen-Ausschusses und des Musikinstrumentenbaues und -handels. Im Verlaufe der Besprechung ergab sich die einstimmige Meinung, den Normstimmton 435 Hz unter allen Umständen beizubehalten. Es wurde ein Arbeitsausschuß bestellt, der die notwendigen Maßnahmen zur Verwendung des Normstimmtons in der Musikpraxis unverzüglich ausarbeiten wird.

JWSch.

NEUERWERBUNGEN DER BIBLIOTHEKEN, MUSEEN UND INSTITUTE

Berlin

Unter den reichen Neuerwerbungen der Preuß. Staatsbibliothek sind die aus dem Besitz von Frau Eugenie Schumann stammenden Ausgabe-Bücher Robert Schumanns, die vor kurzem übernommen wurden, für die Schumann-Forschung von größter Bedeutung. Diese drei starken Hefte umfassen die Zeit vom 1. Oktober 1837 bis zum Februar 1856. Schumann schreibt in diese Bücher Tag für Tag seine Ausgaben ein, wir finden alles beisammen, was er am Tage bezahlen mußte, also: Zigarren (die er sehr reichlich verbrauchte), Notenpapier, Klavierstimmen, Ausflüge, Einkäufe, Restaurantausgaben usw. Er war ein sehr genauer Rechner, der sich über jeden Pfennig Rechenschaft gab. Wir lesen, wieviel Thaler er sich auf die Reise mitnahm, wieviel er verbrauchte und schließlich zurückbrachte. Auch seine Einnahmen, die recht erheblich waren, sind getreulich aufgezeichnet. Allmählich schreibt er zu jedem Tag einige Bemerkungen hinzu, zunächst allgemeiner Natur, dann immer ausführlicher und breiter. Die Bücher werden zu kleinen Tagebüchern, die über alle Ereignisse seines Lebens Auskunft geben. Wichtige Tage sind unterstrichen, einmal, zweimal, auch angekreuzt, einfach oder doppelt. Wir erfahren, wie Schumann unter Krankheitsanfällen zu leiden hatte und wie auch in seinem Leben schöne Tage mit schweren, trüben wechselten. Es heißt einmal: „ich war äußerst unwohl“ oder „sehr unwohl“ (6. II. 42), dann: „krank zu Hause geblieben“ (10. II. 42), „ohne Clara“ (13. III.), „Traurige Zeiten“ (15. III.), „Miserables Leben“ (20. III), „Katzenjammer“ (7. IV.), dann aber auch: „Arbeiten!“, „Schöne Tage“ usw. Als der Prozeß um Clara entschieden ist, heißt es: „Juchhe! Viktoria“ (7. Juli 1840). Am 11. August: „Glücklichster Tag und fern des Kampfes“, und am Verlobungstag (12. Sept.): „Großer, guter Tag“. So bringt jeder Tag Notizen, Stimmungsberichte und Mitteilungen über wichtige Ereignisse. Alle seine Ausflüge, Reisen, Besuche und Besucher sind eingetragen. Wir können sagen, wo er an jedem Tage war und wer ihn besucht hat. Wir lesen, daß Wagner am 18. April 1842 „zum Abend“ bei ihm war, und hören von allen Freunden, von Dietrich, Liszt und Brahms. Auch sonst ist getreulich aufgezeichnet, was er gelesen, studiert oder sonst getrieben hat. Die Lektüre Jean Pauls hält ihn bis in die letzten Lebensjahre fest, er liest noch am 5. Oktober 1853, kurz vor seiner Erkrankung, mit Clara den „Titan“; ebenso gehört Goethe zu seinen liebsten Schriftstellern. Was überhaupt für sein Leben wichtig ist, Konzert- und Opernbesuche, Gespräche, Wetterangaben, und vor allem die eigenen Arbeiten — alles ist in kurzen Bemerkungen festgehalten. Für Schumanns Art zu skizzieren, auszuarbeiten und zu bessern und verbessern, sind die Bücher geradezu grundlegend. Jede, auch die kleinste Komposition, ist in dem Buch nach Tag und Ort genau zu bestimmen. Hinzu kommen Nachrichten über Familiendinge der verschiedensten Art. Im April des Jahres 1840 schreibt er: „Clara treu bei mir“ und „Clara sehr lieb“ (13. IV.), dann aber auch gelegentlich „Gereiztheit“. Am 30. Sept. 1853 notiert er: „Hr. Brahms aus Hamburg“ und am 1. Okt.: „Brahms zum Besuch (ein Genius). Abends Einweihung des Flügels meiner Frau“. Auch am nächsten Tag ist er „viel mit Brahms“ zusammen (Sonate in fis moll). Am 4. ist „nachmittags um 5 Musik“, Brahms phantasiert im strengen Stil, am 6. werden Lieder von Brahms und eine Sonate für Violine und Klavier gespielt, am 7. heißt es: „Viel mit Brahms. Quartett von ihm“ und so gehen die Tage in schönstem Musizieren weiter. Am 12. notiert Schumann: „F moll Sonate — Brahms spielt besonders schön“, am 26.: „Brahms und Dietrich bei uns. Sein Spiel der Phantasie C und Paganinistücke“. Am 2. November naht dann die Abschiedsstunde. Zwischendurch arbeitet Schumann an seinem Brahms-Aufsatz für die Neue Zeitschrift für Musik. Bald

danach mehren sich die Bemerkungen über das Nahen der unheilvollen Erkrankung Schumanns. Am 30. August lesen wir: „Abends sonderbare Sprechorganschwäche“, am 17. Oktober: „Versuch des Geisterklopfens nicht gelungen“ und vom Februar 1854 an schreitet die Krankheit unaufhaltsam voran. Schumann trägt merkwürdige Notizen ein: „Traurige Nacht. Gehör- und Kopfleiden“ (11. II.), „Noch schlimmer, aber auch wunderbar“ (12. II.), „Wunderbare Leiden“ (13. II.), „Am Tage ziemlich verschont, gegen Abend sehr stark (wunderschöne Musik)“ (14. II.). Einige Tage gehts besser, aber am 18. und 19. bleiben die Zeilen leer, auch am 22., 24., 25.. und 26. Am nächsten Tage tritt das Verhängnis ein: Schumann stürzt sich in geistiger Umnachtung in den Rhein...

Das Ausgabe-Buch übernahm Schumanns jüngster und treuester Freund: Johannes Brahms. Vom Februar 1854 führte er für Clara das Ausgabenbuch, ohne Tagebuchanmerkungen, doch mit genauer Führung aller Ausgaben und Einnahmen. Bis zum 30. 12. 1854 half Brahms bei der Buchführung, dann übernahm Clara Schumann selbst die Eintragungen. Die drei Bücher bilden, wie dieser kurze Hinweis zeigt, eine der wichtigsten und aufschlußreichsten Quellen für die gesamte Schumannforschung. Sie greifen vom Persönlichen auf die gesamte Kunst und Musikkultur über und spiegeln so auch einen Teil die Romantik im Leben ihres größten Meisters.

Georg Schünemann

Weimar

Der Landesbibliothek sind vor einiger Zeit aus dem Nachlaß des 1926 verstorbenen Kammerherrn und Generalintendanten Hippolyt von Vignau unter zahlreichen andern Dokumenten 26 Briefe von Bernhard Stavenhagen und 104 Briefe von Felix Weingartner an Vignau und dessen Gattin überwiesen worden. Die Briefe Stavenhagens stammen aus den Jahren 1892—96, und zwar die ersten noch aus der Zeit, als v. Vignau das Dessauer Hoftheater leitete, die meisten jedoch aus den Jahren, in denen Stavenhagen als Hofkapellmeister unter der Intendanz v. Vignau in Weimar wirkte. Sie gewähren einen lehrreichen Einblick in das Opernwesen der Ilmstadt. Der Plan v. Vignaus, Weingartner als Generalmusikdirektor für Weimar zu gewinnen, zerschlug sich nach mehrjährigen Verhandlungen; statt seiner wurde der von ihm warm empfohlene Peter Raabe gewonnen. Der Briefwechsel, der im Jahre 1896 beginnt, reicht bis zum Rücktritt v. Vignaus im Jahre 1908.

Werner Deetjen

Musikantiquariat und Handschriftenmarkt.

Das Hauptstück des Versteigerungs-Kataloges 58 von Hellmut Meyer & Ernst, Berlin, stellt zweifellos eine Federzeichnung des Engländers William Hogarth vor: Händel mit seinem Ensemble singend. Die prachtvolle Karrikatur (32:25 cm) ist datiert: 22. XII. 1732, sie stammt also aus dem Jahre, als Händels Unternehmen in London zusammenbrach. Die Feinheiten der Zeichnungen sind in dem bekannten Kupferstich bei Kanth, Bilderatlas z. Musikgesch. beim Stich bis zur Unkenntlichkeit vergröbert. — Eine Reihe namhafter Künstler ist mit Brief- und Noten-Autographen vertreten (Hans v. Bülow, Humperdinck, Kienzl, Liszt, Pacini, Puccini, Spohr, Rich. Strauß). Von letzterem finden sich einige Zeilen an Frau Richard M. Meyer auf dem Faksimile einer musikalischen Vignette mit einer Widmung Beethovens; wir geben das reizende Blättchen mit frdl. Erlaubnis der Firma nach S. 120 wieder.

JWSch.

Am 30. Juni wurde eine Musikbücherei in Berlin-Charlottenburg als städtische Einrichtung eröffnet. Die Stadt Berlin hat für 6500 RM die Notenbestände des in Liquidation befindlichen Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer erworben. Sie wurden im Erdgeschoß des Hauses Leibnizstraße 105 aufgestellt, während in den übrigen Räumen des Hauses die Zweigstelle des Konservatoriums der Reichshauptstadt Unterkunft fand.

Zu dieser kulturpolitisch hochbedeutsamen Tat äußerte sich auf unsere Bitte liebenswürdigerweise der Oberbürgermeister und Stadtpräsident der Reichshauptstadt Dr. Lippert:

„Die Reichshauptstadt hat schon seit vielen Jahrzehnten als Kunst- und Musikstadt immer eine besondere Bedeutung gehabt. Um die Mu-

sik und auch die Musikwissenschaft noch volkstümlicher zu gestalten, sind von der Stadtverwaltung inzwischen drei Musikbüchereien in Steglitz, Köpenick und Charlottenburg geschaffen worden. In die vor wenigen Tagen eingerichtete Musikbücherei Charlottenburg wurden die gesamten Notenbestände des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer übergeführt. Die Reichshauptstadt erhofft durch diese Erweiterung der städtischen Büchereien eine erhebliche Förderung der Musik als Gemeinschaftskunst, denn Musik ist von allen Künsten diejenige, die das gemeinsame Erleben des Volkes in Freud und Leid am unmittelbarsten ausspricht und auch die stärksten gemeinschaftsbildenden Kräfte auslöst..

Es wird bei der Auswahl und Zusammenstellung der Bestände der städtischen Musikbüchereien entscheidender Wert darauf gelegt, die ältere deutsche Musik, in der sich das Gefühlsleben des Volkes noch ungebrochen wiederspiegelt und zu höchster Form gelangt, neben der jungen Musik, die an dieses große Erbe wieder anknüpft, in den Mittelpunkt zu stellen."

gez. Dr. Lippert
Oberbürgermeister und Stadtpräsident

UNSERE BERUFSKAMERADEN

Der nichtbeamtete ao. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Göttingen, Dr. **Hermann Zenck**, wurde zum Ordinarius ebendort ernannt. —

Am 19. April starb der berühmte italienische Violinvirtuose Virgilio Ranzato in seiner Villa am Comersee. Ranzato, 1882 zu Venedig geboren, studierte am Konservatorium Guiseppe Verdi in Mailand bei dem weltbekannten Geiger Bazzini. R. gilt als der Begründer der modernen italienischen Operette; sein „Land des Glöckchens" (1920) wurde ein Welterfolg. Auch auf dem Gebiete der guten Unterhaltungsmusik ist Ranzato mit vielen bedeutenden Werken vertreten. Für die Verbreitung seiner Kompositionen in den deutschen Orchestern und Rundfunksendern setzte sich der Leiter des Leonardi-Verlages in Deutschland, Cesar Behar, besonders ein. — Während der Dauer von 25 Jahren war der unermüdliche Ranzato der erste Konzertmeister Arturo Toscaninis. Der verstorbene Künstler hat sich auch in Deutschland einen ansehnlichen Kreis von Verehrern zu erwerben gewußt. — JWSch.

MITTEILUNG DES VERLAGES

Für den abgeschlossenen 1. Jahrgang der „Deutschen Musikkultur" liefert der Bärenreiter-Verlag in kleiner Auflage eine geschmackvolle Einbanddecke in Halbleinen zum Preise von RM 1.20.

Der Mitarbeiterkreis

Walter Abendroth, Berlin-Steglitz, Kurfürstenstraße 6/II

Johann Georg Bachmann, Reichssendeleitung, Berlin-Charlottenburg 9, Masurenallee, Haus des Rundfunks

Alfred Becker, Bonn/Rh. Rittershauserstr. 3

Dr. Heinrich Edelhoff, Lübeck, Torneyweg 6

Walter Gronostay, Sacrow b. Potsdam

Professor Dr. Hans Pfitzner, München 27, Wasserburger Str. 21

Professor Dr. Arnold Schering, Berlin-Charlottenburg 9, Westendallee 102 a

Professor Dr. Ludwig Schiedermair, Bonn/Rh., Kirschallee 36

Dozent Dr. Joseph Schmidt-Görg, Bonn/Rh., Schloßstraße 9

Professor Kurt Schubert, Berlin-Charlottenburg 1, Eosanderstraße 31

Willy Seibert, Berlin W 30, Berchtesgadener Straße 33

Erich Wintermeier, Halle/S. Finkenweg 17b

Frank Wohlfahrt, Berlin-Halensee, Friedrichsruher Straße 1/IV b. Frau Gruner

Unsere Sonderbetrachtung: Urfassung und Bearbeitung

PETER CORNELIUS: »DER BARBIER VON BAGDAD«

VON PETER RAABE

In letzter Zeit hat sich, veranlaßt durch den Streit über den Wert der Originalfassungen Brucknerscher Werke, das Mißtrauen gegen Bearbeitungen, wie es scheint, verstärkt. Dieses Mißtrauen ist in all den Fällen gerechtfertigt, in denen der Bearbeiter die Vorlage nur verändert hat, weil die Urfassung ihm aus irgend einem Grunde persönlich nicht gefiel. Es ist unberechtigt, wo der Bearbeiter Schwächen der ursprünglichen Fassung beseitigte, die dem Werk anhaften, weil seinem Schöpfer gewisse Fertigkeiten fehlten, die der Bearbeiter besitzt. Ein erfahrener Kapellmeister z. B. weiß nun einmal mehr vom Klang und von der Technik des Orchesters als viele Komponisten, die nie dirigiert und Proben geleitet haben.

Regeln, die für alle Orchesterbearbeitungen anwendbar sind, gibt es nicht und wird es nie geben. Bearbeiten ist eine Gewissenssache. Wer dabei ernsthaft bemüht ist, dem betreffenden Werke zu nützen, der wird es so bearbeiten müssen, daß er annehmen kann, der Schöpfer des Werkes würde, wenn er die Bearbeitung kennen lernte, mit ihr einverstanden sein. Da vorwiegend Werke bearbeitet werden, deren Urheber tot sind, ist natürlich nicht festzustellen, ob das im einzelnen Falle zutreffen würde oder nicht. Immerhin wird bei sorgfältiger und sachkundiger Prüfung unter vernünftigen Musikern doch in vielen Fällen Übereinstimmung darüber zu erzielen sein, ob die Bearbeitung nützt oder schadet.

Mottls Bearbeitung des „Barbier von Bagdad" von Cornelius ist in vieler Hinsicht ein Beispiel dafür, wie es nicht gemacht werden darf, aber sie enthält auch wieder manche Einzelheit, die geradezu als Muster dafür gelten kann, wie der kundige Orchesterpraktiker das vom Komponisten Gewollte, aber aus Mangel an Technik nicht Erreichte, herauszuarbeiten imstande ist.

Der Grundfehler seiner Bearbeitung ist die Tatsache, daß er mit erstaunlicher Unbekümmertheit kompositorisch umgestaltet hat, was ihm nicht paßte! Er verändert willkürlich Harmonien, Rhythmen, auch Melodietöne, er läßt Mittelstimmen, die ihm nicht gefallen, weg, er komponiert an anderen Stellen Stimmen dazu, kurz er vergreift sich in unentschuldbarer Weise am Urtext. Solange der nicht bekannt war — er ist es erst durch die verdienstliche Tätigkeit Max Hasses geworden — hat jedermann den „Barbier" in der Mottlschen Fassung reizend gefunden. Denn es klingt alles herrlich, und auch das Hineingefügte ist nur in wenigen Fällen geschmacklos. Als aber die Originalfassung veröffentlicht wurde, sah man, daß Mottl

ganz willkürlich die Gesamtfarbe der Partitur verändert hat, und daß er sich damit ein Vergehen gegen den Stil des Werkes hat zu schulden kommen lassen.
Dabei ist er ja zweifellos begeistert gewesen von dem Juwel deutscher Opernkunst und hat aus dieser Begeisterung heraus seine Bearbeitung geschaffen! Die Striche, die er angebracht hat, sind im allgemeinen der Gesamtwirkung nicht abträglich gewesen. Und auch seine Umbezeichnung ist zum größten Teil gut! Man darf eben nie vergessen, daß in vielen technischen Dingen hier der Kundige den Unbeholfenen verbesserte. In der Frage der Bearbeitung kommt es immer darauf an, wer wen bearbeitet. Im Grunde genommen ist jeder künstlerische Vortrag eines Werkes eine Bearbeitung. Der Komponist kann nur einen kleinen Teil von dem, was er beim Schaffen empfindet, aufschreiben. (Da es mir widerstrebt, für dieselben Gedanken immer neue Worte zu finden, will ich hier aus dem 2. Bande meines „Liszt" das Folgende anführen):

> „Nichts von allem Technischen in der Musik ist ja so kläglich wie die Notenschrift in den Anfängen stecken geblieben. Genau können wir überhaupt nur die Tonhöhe angeben. Schon bei der Tondauer ist es nur möglich die groben Werte zu bezeichnen, und für die Tonstärke oder gar die Klangfarbe gibt es auch heute nur Anweisungen, die nicht deutlicher sind als die der ältesten Notenschriftzeichen, der Neumen."

Alles Aufgeschriebene muß also durch den ausführenden Künstler erst lebendig gemacht werden. Klavierspieler, Geiger, Sänger haben es dabei verhältnismäßig leicht. Der Orchesterleiter, und nun gar erst der Opernkapellmeister ist aber in jedem Falle abhängig von dem Material an Instrumentalisten, Chor, Solisten, das ihm zur Verfügung steht. Seine Ausdeutung der Partitur hängt im höchsten Maße von den Eigenschaften dieser Gruppen ab! Schwere, massige Stimmen erfordern eine andere Begleitung als leichte, flüssige. Und wenn die Begleitung wirklich so gespielt werden soll, wie sie der Dirigent als richtig erkannt hat, so müssen die Orchesterstimmen danach bezeichnet werden.
Das genügt aber oft nicht, so daß nichts anderes übrig bleibt als die Instrumentation zu ändern. Solche Eingriffe sind natürlich nur erlaubt, wenn der erkennbare Wille des Komponisten durch sie erst zur Geltung kommt. Erkennbarer Wille des Komponisten ist es z. B. immer, daß die Gesangstimmen gehört werden. Cornelius hat im allgemeinen nicht zu dick instrumentiert. An einigen wichtigen Stellen hat er sich aber doch geirrt, und da hat Mottl geschickt eingegriffen. In der Liebesszene des 2. Aktes läßt Cornelius zu dem Gesange des Barbiers hinter der Szene sämtliche Instrumente einschließlich der Trompeten, Posaunen und Pauken spielen. Auch wenn alle das vorgeschriebene piano beachten, wird die Stimme des Bassisten, der auf der Hinterbühne steht, vom Orchester übertönt. In der Mottlschen Fassung hört man den Gesang deutlich, selbst wenn der Sänger, wie es sich gehört, nur mäßig stark singt.
Auch bei den für das Verständnis der Handlung wichtigen Worten „Wo ist er hin, Unsel'ge sprich, wo habt ihr den Leichnam des Ermordeten verborgen", ist die

Mottlsche Fassung vorzuziehen, da Cornelius hier wieder das ganze Orchester spielen läßt, diesmal sogar forte! Ebenso muß die Antwort der Bostana aufgelichtet werden, und da Mottl das sehr geschickt gemacht hat, ist nicht einzusehen, warum man an dieser Stelle die Originalfassung beibehalten soll, die es unmöglich macht, die Sängerin zu verstehen.

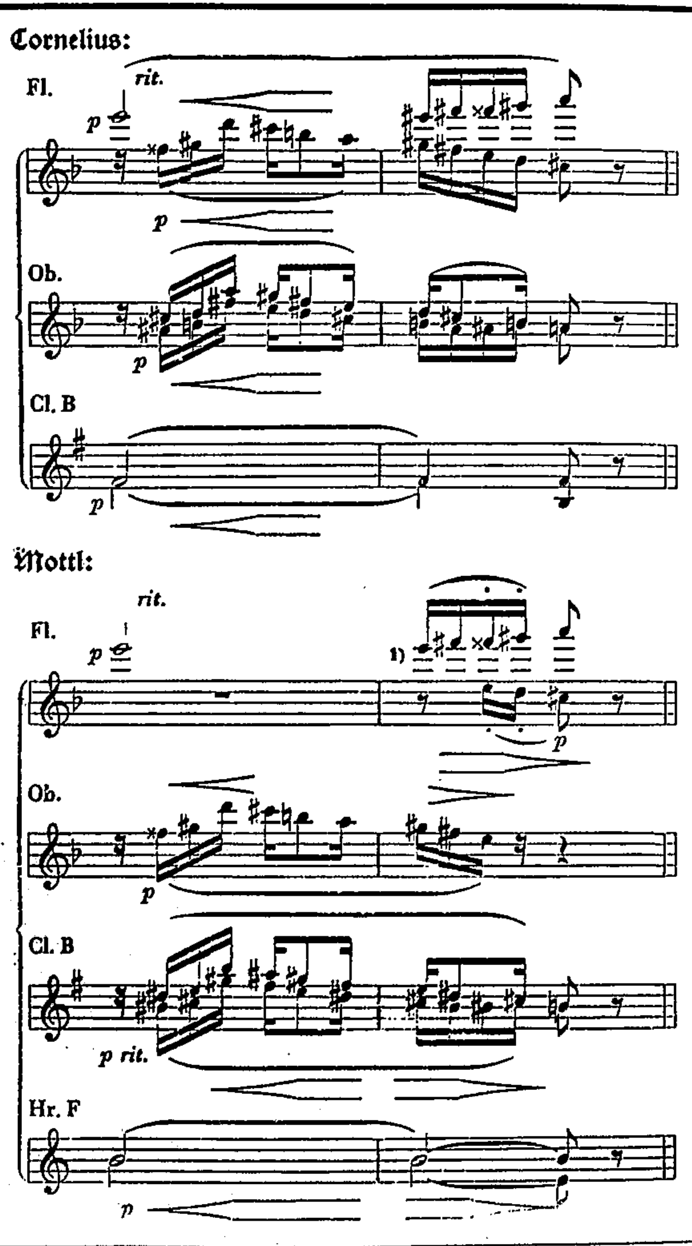
Das Studium der Mottlschen Partitur wird einen Dirigenten, der wirklich orchesterkundig ist — leider sind das nicht alle — anregen, manches in der Corneliusschen Instrumentation selbst umzuändern. So verhält es sich z. B. mit der Begleitung zu dem Gesang der Diener beim Beginn der Oper an der Stelle: „Bald, ach bald verglimmt sein Lebenslicht". Cornelius läßt hier wieder alle Holzbläser mit den Streichern gehen, die 1. Flöte in einer Lage, in der es dem Spieler selten gelingen wird, ganz leise zu spielen. Der Vorschrift nach soll er das nicht einmal tun, denn Cornelius hat zu den betreffenden Takten „crescendo" geschrieben. Da die Diener ihren Herrn um keinen Preis wecken wollen, müssen sie also leise singen. Tun sie das, so geht der Gesang verloren. Mottl läßt hier die Streicher schweigen und stützt den Chor nur durch Hörner, Posaune und Fagott. Er bezeichnet die Stelle *mf* > *pp*, also umgekehrt wie Cornelius, aber richtiger. Seine Fassung ist aber unbrauchbar, weil er Figuren in den Mittelstimmen wegläßt; und soweit geht das Recht des Bearbeiters nicht.

Was sich bei Mottl immer verteidigen läßt und was daher auch von ihm übernommen werden sollte, ist die Verbesserung des Klanges geschlossener Gruppen. Oft sind das ganz geringe Änderungen (wie bei den einleitenden Akkorden zur Arie des Nurredin „Vor deinem Fenster die Blumen"). In solchen Fällen wird der Wille des Komponisten nur auf eine bessere Weise ausgedrückt, als es Cornelius aus Mangel an Erfahrung tun konnte. In vielen Fällen ist es gar keine Frage, daß Mottls Fassungen nicht nur besser klingen, sondern auch die melodischen Linien deutlicher machen, so daß die Erfüllung des Schöpferwillens unbestreitbar ist. An einer kurzen Stelle aus der soeben erwähnten Arie möge das erläutert werden.

(Notenbeispiel hierzu siehe nächste Seite.)

Im 1. Takt ist das melodisch Wichtigste nicht das e der 1. Flöte, sondern die Figur. Wird sie wie bei Cornelius von der 2. Flöte geführt, so hebt sie sich zu wenig ab gegen das liegende e, das durch sein crescendo sonst die Aufmerksamkeit des Ohres zu stark auf sich zieht. Das crescendo muß aber sehr deutlich sein, denn es mündet ja in die die ganze Phrase beherrschende Abschlußfigur (die nach oben gehenden Sechzehntel des 2. Taktes). Durch die Anwendung der 1. Oboe als führendes Instrument und der Klarinetten als harmonische Ergänzung tritt die ganze Phrase des 1. Taktes mit voller Deutlichkeit hervor, auch wenn sie ganz zart geblasen wird.
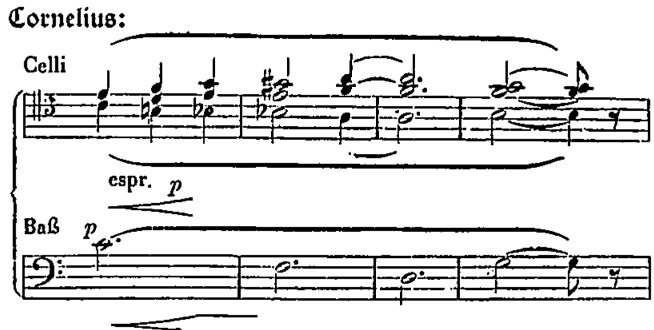
Auch den Streicherklang hat Mottl oft eindringlicher gestaltet als es Cornelius getan hat. Namentlich in Akkorden, die von allen Streichern gemeinsam gespielt werden, verteilt er die Töne wirksamer auf die einzelnen Instrumente. Solche Dinge hätte Cornelius sicher selbst geändert, wenn man ihn darauf aufmerksam gemacht hätte.



1 Daß Mottl hier e statt eis (wie bei C.) spielen läßt, ist Willkür. (Daß kein Versehen vorliegt, geht aus dem nach M. angefertigten Kl.-A. von Singer hervor).
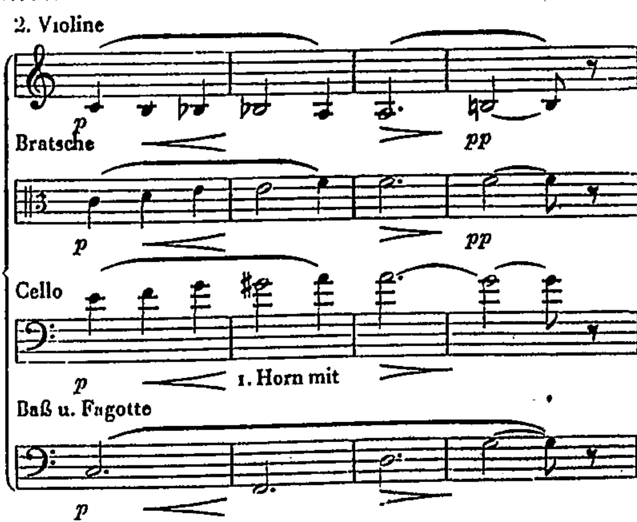
Ein bezeichnendes Beispiel dafür wie Mottl im Streicherklang den deutlich erkennbaren Willen Cornelius' meisterhaft zur Geltung bringt, ist die Begleitung zu den Worten des Nurredin „Mein Stern ist Liebe, sie wird mich beschützen". Hier hat Cornelius zweifellos höchste Wärme des Klanges angestrebt. Er setzte die Stelle für Celli und Baß:

Cornelius:



Sind sechs Celli im Orchester — und mehr wird man in einer solchen Spieloper kaum besetzen — so kommen auf jede Stimme zwei Spieler. Läßt man die Melodie von vier Cellisten spielen, so werden die Mittelstimmen zu dünn. Mottl nimmt die 2. Geigen und Bratschen zu Hilfe und läßt die Melodie von allen Celli spielen, er läßt auf dem Höhepunkte der Melodie noch *pp* ein Horn mitgehen, fügt zu den Bässen zwei zart blasende Fagotte und erreicht dadurch einen zauberhaften Klang:





und zwar einen, der nicht aus dem Rahmen des Ganzen fällt. Auch diese Stelle würde ich niemals in der nüchterneren Urfassung spielen lassen, denn die Bearbeitung ist hier wirklich eine Verbesserung.
An einigen Stellen hat Mottl die Phrasierung geändert und den Klang damit verbessert, manchmal sogar die szenische Wirkung dadurch erhöht: z. B. wenn er die aufwärts schwirrenden Flöten staccato bezeichnet, die witzig die Flucht Nurredins nach den Worten „Wird auch der Tage längster, fürcht' ich, dir zu kurz" begleiten.
Mit sicherem Blick hat Mottl alle die Stellen herausgefunden, in denen durch einfaches Verstärken die unzweifelhaft vom Komponisten beabsichtigte Wirkung erreicht werden konnte. Das sollte kein Dirigent unbeachtet lassen. Die hinreißende Steigerung im Vorspiel zum 2. Akt z. B. kommt niemals zu der vom Komponisten sicher gemeinten Wucht, wenn die Figuren (3 Takte vor Ziffer 2 der Originalpartitur) nur von den Celli gespielt werden, wie Cornelius es vorgeschrieben hat. Mottl nimmt die Bratschen dazu und legt deren Stimme in die Geigen und es kommt etwas ganz anderes heraus, eben das Sehnsüchtig-Drängende, das Keusch-Leidenschaftliche, das gemeint ist!

Es ist ein wahrer Jammer, daß Mottl bei seiner Bearbeitung des „Barbiers" seine Aufgabe nicht richtig erkannt hat! Er ist viel zu weit gegangen und hat an einigen Stellen, wie z. B. bei seiner Umgestaltung der Liebesszene sich ganz Unverzeihliches zu Schulden kommen lassen. Dennoch muß jeder gewissenhafte Dirigent, der den „Barbier" zu leiten hat, die Mottlsche Partitur aufs Genauste studieren. Sie ist so außerordentlich fesselnd, es steckt so viel Erfahrung und Können in ihr, daß man sie beim Instrumentationsunterricht zu Grunde legen sollte, um zu zeigen wie ein mit dem Klang aufs innigste vertrauter Orchesterfachmann die Arbeit eines genialen Schöpfers, dem die Erfahrung im Instrumentieren fehlt, verbessern kann. Der Lehrer würde dann reichlich Gelegenheit haben, darzulegen, wo die Grenzen des Erlaubten bei einer solchen Bearbeitung sind.
Man tritt Cornelius und seinem immer wieder begeisternden Werke nicht zu nahe, wenn man die Unzulänglichkeiten technischer Art, die diesem anhaften, ruhig zugesteht. Im Gegenteil, es wird Zeit, daß mit dem Geschwätz aufgeräumt wird, der Original-Barbier sei eine Offenbarung kammermusikalischer Orchestergestaltung!
Der hochverdiente Max Hasse, der die Originalpartitur herausgegeben hat, war so im Banne des von ihm — wie von jedem rechten Musiker — verehrten Meisters Cornelius, daß er alles Abweichen vom Original für verboten hielt. Wir wollen ihm immer dankbar sein, daß er uns an die Quelle zurückgeführt hat, denn der Mottlsche „Barbier" ist nun einmal ein verfälschter, aber in jeder Einzelheit kann man ihm nicht beipflichten.
So z. B. nicht in der Frage der Ouvertüre. Bei der Uraufführung am 15. Dezember 1858 in Weimar ist die zuerst in der Gesamtausgabe veröffentlichte in h-moll ge-

spielt worden. Liszt, der diese Aufführung geleitet hat, erkannte, daß die Ouvertüre schwach war, daß sie vor allem mit ihrer etwas unfrohen Art nicht gerade für diese Oper die richtige Einleitung war. Cornelius schrieb darauf die D-dur-Ouvertüre, dieses herrliche, sprühende Stück! Er setzte sie für Klavier zu 4 Händen, kam aber nicht mehr dazu, sie zu instrumentieren. Das hat dann Liszt und hat auch Mottl getan. Aus lauter historischer Treue sollen wir nun immer vor der Oper die h-moll-Ouvertüre spielen, die sicher nicht in eine fröhliche Stimmung bringt, wenn sie auch mit einem etwas erzwungenen Scherz endet, und die prächtige, anregende D-dur-Ouvertüre soll allenfalls im Konzertsaal erklingen, und für die ganz richtigen Cornelianer auch da nicht!, weil sie nicht vom Meister selbst instrumentiert wurde. In dem Herausgeberbericht zur Barbier-Partitur sagt Hasse von der h-moll-Ouvertüre:

„Cornelius greift aus tieferen Gründen zum Moll: der Weg zum Nicht-Ernsten führt durch den Ernst, ja durch die Trauer als äußerstem Gegensatz zum Heiteren."
Das ist doch erklügelt!

Ebensowenig kann man es gutheißen, daß Hasse den wirkungsloseren ursprünglichen Schluß der Oper dem vorzieht, den Cornelius selbst für spätere Aufführungen in Aussicht genommen hatte und den auch der Klavierauszug von Karl Hoffbauer, (dem ersten Förderer des Werkes nach Liszt) und die Partitur Mottls bringt: nämlich den mit der orchestralen Anspielung auf die Worte „Vergiß den Barbier nicht!" Hasse sagt dazu:

„So gewiß der Gedanke, mit diesem Zitat das Werk zu schließen, echt cornelianisch ist, so gewiß uncornelianisch ist seine Ausführung. Cornelius selbst hätte ihm, analog des Schlusses der h-moll-Ouvertüre, des Auftretens des Zitates am Schlusse der 3. Szene im 1. Akte und des Schlusses der Oper eine ungleich charakteristischere modulatorische Bedeutung gegeben. Zudem ist er fragwürdig instrumentiert."

Nun, die „fragwürdige" Instrumentation klingt ausgezeichnet und die Behauptung, daß Cornelius es anders gemacht hätte, ist nicht zu beweisen. Vor der Veröffentlichung der Originalpartitur ist kein Mensch auf den Gedanken gekommen, dieser übermütige Schluß könne „uncornelianisch" sein!

Der „Barbier von Bagdad" ist etwas so Köstliches, daß wir alles daran setzen müssen, ihn lebendig zu erhalten oder lebendig zu machen, wo er es im Herzen der musikalischen Menschen noch nicht ist. Das können wir nur, wenn wir uns von musikphilologischen Manieren befreien und uns mit der Vorsicht, die einer heiklen Arbeit ziemt, und mit der Ehrfurcht, die einem großen Kunstwerk gebührt, bemühen, ihn so zu bringen, wie sein Schöpfer ihn gemeint hat. Es gilt dabei nicht überall der buchstäblichen Weisung zu folgen, — das ist leicht! — sondern es gilt, den Geist lebendig zu machen, und das sollte bei einem so aus deutschem Wesen herausgewachsenen Meisterwerk auch nicht schwer sein!

DER UR=BRUCKNER

VON FRANK WOHLFAHRT

Jede überragende Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst schafft sich ihre eigenen Ausdrucksgesetze. In der Musik im Besonderen ist es nicht nur der Prozeß der geistigen Entwicklung rein tonsprachlicher Elemente, aus dem sich das Wesen der inneren Haltung eines Komponisten restlos ablesen und erkennen läßt, wenn es sich um Vorwürfe handelt, die einen vielfältigen Klangapparat benötigen. Da will auch die Art der Instrumentalgebung berücksichtigt werden. Denn sie ist weit mehr als ein nursinnlicher und als solcher beliebig verschiebbarer Niederschlag seelischer Kraftströme. In ihr „erscheint" Musik unter einem ganz bestimmten Vorzeichen. Das Ungegenständliche gewinnt erst durch sie eine deutlich umrissene „Bildhaftigkeit", verleiht dem an sich ungreifbaren Geschehen musikalischen Formens eine aus dem Klangfarbensinn geborene Verwirklichung. Was nunmehr „anschaulich" wird, das bleibt gebunden an die jeweilige Atmosphäre vom „Ausdruck" der Musik. Dieser Ausdruck setzt sich zusammen aus abstraktem Gehalt und Klanggebung. Bei allen großen Instrumentalkomponisten untersteht auch die Einkleidung ihrer Eingebungen einer leitenden Idee! Weder das Eine noch das Andere läßt sich voneinander scheiden. Beide entspringen der gleichen Wurzel des Intuitiven. Zwischen dem innerlich Gehörten und nach außen Vorgestellten kann es, wohlgemerkt bei musikalischen Genietaten, keine Divergenzen geben.

Die im Auftrage der Generaldirektion der Wiener Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner=Gesellschaft in Angriff genommene Herausgabe sämtlicher Werke des Meisters in ursprünglicher Fassung hat bereits so wesentliche Abweichungen von den Bearbeitungen gezeitigt, daß die Frage nach dem hier vorwaltenden Stil= und Formproblem einer erneuten Prüfung unterzogen werden muß. Der Musikwissenschaftliche Verlag (Wien=Leipzig) hat die Veröffentlichungen im originalgetreuen Druck begonnen. In kleinen handlichen Studienpartituren liegen bisher die erste, vierte, fünfte, sechste und neunte Symphonie, auf das Sorgfältigste durchgesehen, vor.

Es ist nicht zuviel gesagt, wenn im Falle Bruckners jene Bearbeitungen seiner Symphonischen Werke aus zweiter Hand das Verständnis für seine Kunst nicht nur erschwert, sondern sogar hinausgezögert haben. Aber im Hinblick auf die Originale sind sie insofern bedeutsam, als sie ohne weiteres erkennbar machen, wie sich die Musik Bruckners in den Köpfen seiner Zeitgenossen gespiegelt hat. Und man muß es diesen Zeitgenossen, Musikern von Rang, durchaus zubilligen, daß sie sich mit dem riesigen Stoff, vor den sie hier gestellt wurden, mit unantastbarem Verantwortungsgefühl befaßten. Denn es war ihnen ja darum zu tun, der Welt ihres Meisters möglichst breiten Widerhall zu erobern. Und so gingen sie an ihre Aufgabe mit einer Verläßlichkeit im Technischen, die sich allerdings auf ein Klangideal stützte, das dem Bruckners weder gerecht wurde, noch entsprach. Sie waren im redlichen und unbe=

kümmerten Glauben befangen, daß ihre Bearbeitungen die Ohren bereitwilliger für Bruckners Werke öffnen würden, als es nach ihrer Ansicht den Originalen beschieden gewesen wäre. Für eine Zeitspanne mußte sie der äußere Erfolg in ihren Unternehmungen bestärken. Und aus diesem Grunde gebührt ihnen ein geschichtliches Verdienst, das auch durch die nunmehr laufende Herausgabe der Originalfassungen keineswegs geschmälert werden darf und kann. Daß Bruckners Instrumentation sich völlig mit seinem genialen Gestaltungssinn deckte und jede Veränderung diesen Gestaltungssinn verunklären mußte, das wurde von seinen Bearbeitern übersehen, denn sonst hätten sie dem Meister keine Revisionen vorgeschlagen, hätten solche Revisionen auch nicht vorgenommen. Mit ihrer an Wagners Mischfarben gemahnenden Instrumentation riefen sie Wagnergemeinde und Wagnergegner zum Meinungsstreit für oder wider Bruckner auf. So konnte es nicht ausbleiben, daß Bruckners Kunst zunächst einmal in Abhängigkeit geriet und in gewisser Weise epigonal gewertet wurde. Bruckner wurde zu einem Symphoniker von Wagners Gnaden abgestempelt. Die von den Bearbeitern unternommenen Kürzungen innerhalb der einzelnen Sätze führten des Weiteren zu formalen Gleichgewichtsstörungen, die das ihrige dazu beitrugen, Bruckners Gestaltung bei aller Anerkennung der Einzelschönheiten der Unsicherheit oder Ungelenkheit zu zeihen.

In Wahrheit aber offenbart jede der Brucknerschen Symphonien trotz größter Ausdehnung ein solches inneres Maß an formaler und gestalterischer Zucht, wie dieses eben nur dem Genie eigen ist. Wohlverstanden, es handelt sich hier um ein s c h ö p f e r i s c h e s Erlebnis der Form, ja sogar um einen Formfanatismus, der bei aller fast peinlichen Treue gegenüber dem klassischen Symphonietypus trotz Erweiterung der thematischen Zweiheit zur Dreiheit den überkommenen Bau in seinem Grundgefüge deutlich wahrt. Das Neue bei Bruckner, abgesehen vom rein Tonsprachlichen, der Eigenprägung seiner melodischen Einfälle und ihrer rhythmischen wie harmonischen Spannungen, betrifft unter anderem die kühne Ausweitung der Einzelzüge in ihrer seltsamen Mischung aus Scholastik und Ekstatik. Unter reichster motivischer Verästelung läßt Bruckner jedes seiner Themen seinen gewaltigen Bogen auswerfen. Das bedingt eine ungewöhnliche Differenziertheit und Breite des melodischen Atems. Daraus folgert der hier typische streng geschiedene Periodenbau der einzelnen Themen. Was die Kontinuität als solche aufrecht erhält, was doch eine geheime Brücke von Strom zu Strom schlägt, das ist die unvergleichliche Funktion der Pausen und Orgelpunkte. Zwischen beiden spinnt sich insofern eine Beziehung, als man die Pause Bruckners als „stummen Orgelpunkt" und den Orgelpunkt Bruckners als „tönende Pause" bezeichnen kann. Ihre bedeutsamen Funktionen sollen noch späterhin erläutert werden. Die schweifende Ausrichtung der Brucknerschen Gedanken gewinnt dem Symphonischen ein „konzertantes Moment" hinzu. Dieses ermöglicht der symphonischen Steigerung in ihrer Epik durch ein häufiges Zurückweichen ins Kontemplative immer wieder erneuten Aufschwung, der sich Welle um Welle ständig höher leitet. Das bezeugt vor allem der Variationscharakter der langsamen

Sätze. Diese einzigartige Vermählung zweier Gestaltungsbegriffe, nämlich des Konzertanten unter dem Merkmal des Kontemplativen mit der Dramatik des Symphonischen, bedeutet nichts weniger als eine Synthese der Welt des Barock und der Welt der Romantik. Darüber hinaus aber knüpfte Bruckner durch Einbeziehung seiner Choraleingebungen in den Rahmen der Symphonie an das Sakralgut der Gregorianik an. Durch sie berührt er sich zutiefst mit der Innerlichkeit des Mittelalterlichen.

Diese Vielfalt des Ausdrucksvermögens, zusammengesetzt aus barockem Pathos, gotischer Scholastik, religiöser Inbrunst und einer wahrhaft klassischen Logik und Konzentriertheit bei aller Verzweigtheit der Anlage, verlangte eine instrumentale Einkleidung, in der die Schau einer Überlagerung verschiedenster Charaktersphären eigentlich nur durch das Prinzip der Gruppenaufteilungen zwingend verwirklicht werden konnte. Und die Kunst solcher Gruppenaufteilungen, diese Plastik der Farb- und Empfindungsgegensätze in ihrem sich Aneinanderentzünden, ist nun das in die Augen springende Merkmal der Originalfassungen. Aber gerade an ihm gingen die Bearbeiter achtlos vorüber, die den seelisch-geistigen Umfang nicht erfaßten und aus dem Mangel an innerem Abstand auch garnicht erfassen konnten. Man darf ihnen das eben aus ihrer Zeitgebundenheit heraus nicht verübeln. Auch dort nicht, wo sie in einem von außen her an die Dinge vorstoßenden Sinne der erregenden Instrumentaltechnik Wagners, die aus einem Bruckner fremden Temperament erwuchs, Folge leisteten und sie auf die Symphonik ihres Meisters anwandten. Sie übersahen dabei sowohl die überzeitlichen Werte des großen Bayreuthers als auch diejenigen Bruckners. Und es enthüllt sich hier wieder einmal die Tragik des schöpferischen Menschen, der in der Verkündung überzeitlicher Werte nur seiner inneren Stimme gehorcht und deren „Tonfall" durch jeden Versuch einer Korrektur von anderer Seite her aus den ihr „vorgeschriebenen Bahnen" abirren muß. Die Geschichte der Musik weist eine Reihe solcher Beispiele auf, um nur an die verdickte Orchesterüberarbeitung des „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius zu erinnern.[1] Vergessen wir nicht, daß auch unser Klangempfinden Wandlungen unterworfen ist, daß es aber gottlob zu guterletzt immer dem Original Recht gibt. So erkennen wir Heutigen, daß die innere Stimme Bruckners von der nämlichen unerbittlichen Eindringlichkeit, Folgerichtigkeit und Klarheit war wie diejenige Wagners. Jeder von Beiden verwirklichte auf seine ganz persönliche Art das ihm Gemäße.

Das für Bruckners Musikertum Bemerkenswerte ist die ungeheuere Gabe einer eminent persönlichen Einschmelzung weitester Stilbegriffe. In ihm wurde die Sehnsucht der Romantik mit ihrer Fernenschau bis in die geistigen Bezirke früher Aufbrüche zur schöpferischen Erfüllung im Absoluten. Er ist, ähnlich wie Bach, ein kühner Zusammenraffer, greift aber zutiefst in die Anfangsgründe abendländischer Musikkultur zurück. „Objektiviert" er einerseits das Wesen der einzelnen Stilphasen von Gotik, Barock und Klassik, läßt er diese sich „erinnernd" und daher häu-

[1] Vgl. hierzu die Ausführungen von Peter Raabe im vorliegenden Heft S. 137 ff.

sig „betrachtsam" spiegeln, so wird andererseits die bei aller Feinmaschigkeit elementare Kraft seines Ausdrucks als „Symphonik" zum Sammelbecken für die Fülle der hier gefügten Ereignisse, die auf der schwebenden Basis seiner Orgelpunkte aufblühen oder in der gespannten Dichte seiner Pausen das Lauschen zu neuer Beschwörung „hörbar" machen. Mit der Erfüllung des Romantischen überwand er zugleich die Sphäre des Nur-Romantischen. Und hier konnten ihm auch seine Bearbeiter, die in der Romantik ausschließlich befangen waren, nicht folgen. Das entbindet sie von jedem Anwurf.

Mit Genehmigung des Musikwissenschaftlichen Verlages[2] können wir als sinnfälliges Beispiel jenen Choraleinsatz aus dem Finale der Fünften in der Urschrift des Meisters (1877), in der Bearbeitung (Erstdruck 1896) und in der Originalfassung der Gesamtausgabe (1935) in Gegenüberstellung zeigen. Schon ein flüchtiger Blick genügt, um die beträchtlichen Veränderungen ohne weiteres erkennen zu lassen. Und es sei vorausgeschickt, daß es sich hier nicht etwa um einen vereinzelten Fall handelt. Für Bruckners Urschrift ist bei dieser Stelle nun jene bei aller Wucht des Ausdrucks sparsam anmutende Aufteilung des miteinander verwirkten Themenmateriales in die verschiedensten Klanggruppen entscheidend, die die Bearbeitung rein proportional vermissen läßt. Abgesehen von der effektvollen Herauslösung des Chorals durch eine hinter dem Orchester erhöht aufgestellte Blechbläsergruppe sind des weiteren noch Triangel und Becken eingeschaltet, die bei Bruckner fehlen. Ferner ist die in der Bearbeitung den Grundrhythmus des ersten Final-Allegrothemas anfänglich mitschlagende Pauke im Original nicht einbezogen. Sie beteiligt sich erst späterhin im wirbelnden Orgelpunkt bei der ersten volutenartigen Abschlußkadenz der Choralstrophe und beim Übergang zum und im Ausbruch des Hauptthemas aus dem ersten Satz, der das Finale krönend beschließt. Die Bearbeitung mischt hier im Verlauf Beides: wirbelnden Orgelpunkt und Schlagrhythmen, die zum Ausgang die Geste des Hauptthemas aus dem ersten Satz wieder auffällig unterstreichen. Die bei Bruckner in heftigen Zweiunddreißigsteln auf- und niederzuckenden Violin- und Bratschenfiguren sind in der Bearbeitung zu Sechzehnteln abgeschwächt. Die im Original feinen rhythmischen Staccati der Holzbläser, auf die Umrisse des ersten Final-Allegrothemas gestützt, werden in der Bearbeitung in den volltaktig durchtönenden Oboen, die aber auch zeitweise sich in die zu geschmeidigen Sechzehntelranken ausgesponnenen Flöten- und Klarinettenstimmen auflockern, lediglich zur Harmonisierung und gelegentlichen Melodieverdoppelung des Chorales benutzt. Ferner gehen die Fagotte hier gleichlautend und gleichlaufend mit dem Fundament gebenden ersten Final-Allegrothema in den Celli und Bässen und der Baßtuba mit. Das bei Bruckner kontrapunktische Spiel mit dem ersten, ja auch dritten Final-Allegrothema in taktmäßig reizvoll verschobenen rhythmischen Akzenten, das außer den gesamten Holzbläsern auch noch die Stimmen des dritten und vierten Hornes beansprucht, fällt in der Be-

[2] vgl. die Beilage zu diesem Heft.

arbeitung zwei im Orchester musizierenden Hörnern und Trompeten zu. Somit erscheint hier alles im Gegensatz zur Urschrift wesentlich vergröbert und verstofflicht. Wohl läßt auch Bruckner die Holzbläser neben dem Blech an der harmonischen Ausgestaltung des Blechbläserchorales teilhaben, aber ihr staccatierender Charakter hebt sich doch grundsätzlich von der gehaltenen Akkordik des Blechs ab. Das Bedeutsame bei ihm an den Holzbläsern in dieser Partie ist neben ihrer harmonischen Stützung des Chorales im Verein mit dem Blech das gleichzeitige leicht pointierte Einfangen des Bewegungsimpulses vom ersten und dritten Allegro-Finalthema. Die Bearbeitung mit ihren von Flöten und Klarinetten elegant geblasenen Ranken und den liegenden, späterhin auch aufgelockerten Stimmen der Oboen verwischt nicht nur diese strukturelle Klarheit der originalen Konzeption, sondern zerstört auch die in der Urschrift waltende geistvolle Verbindung der Choralsphäre mit der umrißhaft angedeuteten Welt des ersten und dritten Final-Allegrothemas im Holz. Zu diesem dritten Final-Allegrothema ist noch Einiges zu bemerken. Es setzt sich nämlich in seiner Ursprungsgestalt aus dem Kopfmotiv des ersten und der begleitenden Wellenlinie des zweiten Final-Allegrothemas zusammen. Es bedeutet somit bereits eine „Durchführung" beider Komplexe in der Exposition. Das schafft eine fesselnde Überraschung, da ihm ja der Choral hier nachfolgt, der die vierte Stelle einnehmen würde. Da das sogenannte dritte Thema aber lediglich eine Kombination aus den vorherigen beiden Themengruppen darstellt, ist es eigentlich kein neuer Gedanke mehr. Aus der Notenbeilage ersieht man jedenfalls daß die Instrumentation Bruckners in ihrer ökonomischen Übersichtlichkeit zu Gunsten einer rein äußerlich pompösen Wirkung nicht nur abgeschwächt, sondern — was viel einschneidender ist — in der Idee zerstört wurde. Kann es da wunder nehmen, daß der Organismus als solcher in seiner ohne weiteres bezwingenden Gliederung der Klangfarben durch die Bearbeitung problematisch werden mußte?

Da wir grade bei der choralischen Abschlußwirkung des Finalsatzes der Fünften länger verweilten, soll das erste Erscheinen dieses Choralgedankens in Originalfassung und Bearbeitung erörtert werden. Bruckner läßt ihn zunächst im erzenen Glanz der Blechbläser aufstrahlen. Die Bearbeitung mildert diese großartige Härte durch Besetzung von Klarinetten und Fagotten, mit denen sich die Hörner, später noch zwei Trompeten und die Tuba mischen. Bei Bruckner wird das lapidare Quintsymbol mit der anschließenden melodischen Volute beim ersten Auftreten den drei Trompeten und dem ersten Horn zuerteilt. In der Bearbeitung übernehmen erstes Horn und erste Klarinette das Quintsymbol und zweites Horn und zweite Klarinette die Quartumkehrung. Die melodische Volute wird neben den beiden Klarinetten nunmehr von einer Trompete mitgeblasen. Die Reinheit der Brucknerschen Klangvorstellung weicht somit einer glätteren und matteren Wirkung. Zunächst bleibt völlig unverständlich, warum gerade an diesem bedeutungsvollen Augenblick, der sich noch dazu in der herben Gestalt des Chorales darbietet, die Bearbeitung eine Retusche für nötig erachtete, umsoweniger, da eine Farbmischung — in diesem

Falle aus einer fremden Instrumentalgruppe — die Majestät des Ausdrucks beeinträchtigen mußte. Aber hier herrscht doch Methode insofern, als die Bearbeitung sich diese markante Wirkung für den später hochgestellten Blechbläserchor aufsparte. Verfolgen wir den Gang dieser Entwicklung noch eine Strecke weiter. Das echohafte Wiederaufnehmen des volutenartigen Teilstückes im Choral überträgt Bruckner den Violinen und Bratschen. Das erzeugt einen wundersamen Gegensatz. Die Bearbeitung verlegt diese Stelle aus den Streichern in Flöten, erste Oboe und beide Klarinetten. Auch das schwächt wiederum den ursprünglichen Kontrast ab, umsomehr, da ja die Melodieführung der Choralweise durch Klarinetten und in Teilung zwischen dem ersten Horn und der ersten Trompete vorgetragen war. Daß die melodische Substanz hier in die hellere Flötenregion überspringt, ändert daran nichts. Was hingegen in der Urfassung bei der Entfaltung dieser ganzen Partie, die die Exposition beendet, auffällt, das ist das völlige Ausschalten der Holzbläser, der ebenso strikt wie sinnvoll durchgehaltene Dialog zwischen Blechbläsern und Streichern.

Der beschränkte Raum erlaubt es nicht, die Beispielreihe noch ausführlicher fortzusetzen. Man wäre sonst gezwungen, hierüber ein ganzes Buch zu schreiben. Wir beschränken uns daher zum Abschluß der Betrachtung auf eine der gefährlichsten Sondereigentümlichkeiten, denen man sehr häufig in den Bearbeitungen begegnet, nämlich den melodischen Koppelungen und Verdickungen unter freizügiger Ausnutzung verschiedener Instrumentaltypen. Gleich der Eingang vom Finale der Fünften in seinen geheimnisvoll auf und niedersteigenden Pizzicati der Celli und Bässe und der breit gezogenen geruhsamen Linienaufschichtung der übrigen Streicher läßt in der Bearbeitung den ausdrucksvoll sich wölbenden Bogen der Bratschen durch die Stimme des ersten Fagotts verstärken. Das Aufblitzen des Allegrohauptthemas in der Einleitung — es geistert mit seinen charakteristischen Oktavstürzen bereits in der ersten Klarinette vor und zwar in Vierteln und nicht in Achteln wie in der Bearbeitung, die es der Trompete anvertraut! — beschränkt Bruckner in seiner ausgewachsenen Gestalt ausschließlich auf die erste Klarinette. Die Bearbeitung fügt zu den verdoppelten Klarinetten noch je eine Flöte und Oboe hinzu. Bruckner läßt erst nach dem verhallenden Fragment des rückerinnerten ersten Adagiothemas den dritten kurzen Einwurf des Allegrohauptthemas in der zweiten Klarinette mitgehen. Die Bearbeitung verwendet hier zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, ein Horn und ein Fagott. Das nun anhebende Fugato aus der Substanz des Allegrohauptthemas formt sich bei Bruckner im reinen Streicherklang aus der Tiefe zur Höhe. Diese schlanke Klarheit der Architektur wird in der Bearbeitung durch Fagotte, Oboen und Hörner in Motivfetzen vom Thema sofort zerstört. Erst nachdem alle Streicherstimmen das Thema bei Bruckner entwickelt haben und dieses erneut in den Celli und Bässen sequenzierend auftrotzt, — hier beginnt das Zwischenspiel — treten die gesamten Bläser zunächst im Wechsel von zwei Vierteln und halbtaktigen Pausen und dann in taktausgefüllten Vierviertelakzenten auf den

Plan. Sie verleihen der durch punktierte Achtel zackig hin und her geschleuderten Kurve der Streicherkontrapunkte eine ungewöhnliche Schlagkraft und Schärfe. Auch ihre aus stockendem Ansatz gewonnene Verdichtung verrät eine Gabe formaler Disposition, die die Bearbeitung in ihrer Verdickung der Kontrapunkte durch Holzbläser und Hörner, auch bruchstückweise durch Trompeten, unübersichtlich macht und somit die bei Bruckner vorbildliche Gewichtsverteilung preisgibt. Auf dem Höhepunkt dieses Abschnittes, der die gesamten Streicher im Charakter des Zwischenspieles in den zackigen Bewegungszug des erregenden Kontrapunktes, übrigens aus dem zweiten Teilstück des Themas gewonnen, eintreibt, läßt Bruckner wieder höchst geistvoll zunächst die Bläser pausieren, um dann in letzter Steigerung diesen absinkenden Bogen nacheinander von den Flöten über die Klarinetten und Oboen bis zu den Fagotten im Verein mit den Streichern zur Tiefe mitgehen zu heißen. Hier greifen auch die Viertelakzente der Blechbläser wieder ein in der Wechselfolge von je zwei Vierteln zwischen den Hörnern und dem übrigen Blech. Die Bearbeitung in ihrer bunten Farbenmischung macht den genialen Auf- und Abbau von fugierter Thematik und Zwischenspiel nicht in entsprechend plastischer Weise mit. Sie hat sich dieser fein disponierten Wirkung schon insofern begeben, als sie ja bereits innerhalb der in der Urschrift lediglich den Streichern anvertrauten Fugatoanlage Blech und Holz verwandte.

Grundsätzlich betrachtet unterscheiden sich die Bearbeitungen von den Originalen nicht nur in einer Entstellung der formalen Absichten Bruckners, sondern in einer Trübung der klangfarbigen Architektur. Ihre Klarheit antasten, heißt auch den Geist dieser Musik in seiner „Veranschaulichung“ nicht verstanden zu haben. Und das ist ja eigentlich das Wesentliche. Was nun aber geht als tiefster Sinn für die Art Bruckners aus seinen Originalen hervor? Worin beruht ihre ursprüngliche Bedeutung, die uns an Hand der veröffentlichten Originalfassungen offenbar wurde?

Die Strenge der Brucknerschen Klangfarbenaufteilungen in ihren spannungsreichen Beziehungen untereinander, in ihren elementaren Bindungen und nicht „Mischungen“, die zu kühnen Schichtungen sich verdichten, sind Äußerungen einer schöpferischen Phantasie, die bei aller Gewalt wie Zartheit des Ausdrucks den Bereich „tragischen Ringens“ aus der Musik verbannte. Die Kraft ihrer Umfassung wie persönlichen Einschmelzung verschiedenster Stilbegriffe, die Verschwisterung des Symphonischen mit der Weite des Epischen unter dem Vorzeichen jener „Urschauer“ der Brucknerschen Orgelpunkte haben in diesen die dunklen Affekte zur Mystik rein musikalischer Beschwörungsakte umgewandelt.... Bruckners Religiosität findet in diesen Orgelpunkten ihr unmittelbares Beheimatetsein im Herzschlag Gottes, zu dessen Ehren er seine symphonischen Hymnen anstimmte. Gottes Schöpfungsschönheit, Schönheit auch im Sinne des tiefen Rilkewortes als „Anfang aller Schrecknisse“ verstanden, wird in ihnen durch die Macht der Töne verherrlicht. So wird Bruckners Musik zum Gleichnis der unmittelbaren Schöpferkraft an sich, zu einer letztmöglichen Verinnigung mit ihr. Das verleiht ihr jene Magie des Selbst-

leuchtens und jenes immer wiederkehrende Besinnen auf die Ur=Sache, die sie mit heiligem Licht erfüllte. Und diese Ur=Sache, dieser Quellursprung all des Lichtes, das hier „Musik" geworden ist, tritt hinter dem Licht dieser Musik in die Dunkelheit zurück. In Bruckners Musik, in der Dunkelheit seiner Orgelpunkte, ist Gott dunkel geworden. Von dieser Dunkelheit Gottes nimmt in Bruckners Musik immer wieder alles seinen Ausgang! —

Die junge Generation hat das Wort:

RICHARD WAGNER UND ANTON BRUCKNER

EIN PSYCHOLOGISCH-ÄSTHETISCHER VERSUCH VON VOLKART KOEHN

Durch die begrüßenswerte Herausgabe der Sinfonien Anton Bruckners in ihren Originalfassungen tritt eine Frage mit verschärfter Deutlichkeit in den Mittelpunkt des Interesses und darf auf eine endgültige und allerseits verbindliche Antwort hoffen, nämlich die Frage nach dem Verhältnis Anton Bruckners, des Sinfonikers, zu Richard Wagner, dem Musikdramatiker. Noch in unseren Tagen kann man bisweilen die Erfahrung machen, daß in der allgemeinen Anschauung, nicht übrigens nur musikalischer Laien, das Miteinander der beiden Meister in schiefem Licht gesehen wird. Man ist zu sehr geneigt, nicht ohne anscheinend schwerwiegende Gründe, die Erscheinung Bruckners eindeutig sub specie Wagners zu sehen. Jeder kennt die Zähigkeit, mit der sich dergleichen Urteile erhalten und einer sachlichen Erkenntnis großer Persönlichkeiten hemmend im Wege stehen, zumal man sie auch hier und da in guten Büchern finden kann.

Es soll hier nicht der geschichtlichen Situation nachgegangen werden, aus der heraus sich diese Einstellung zu Bruckner und seinem Werke ergab. Wir können zwar die Kämpfe um den österreichischen Meister, wie sie sich beispielhaft etwa im Wien des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts abgespielt haben, nurmehr als historische Tatsache werten, ohne uns indessen immer darüber im Klaren zu sein, inwieweit wir durch sie im Urteil noch befangen sind. Denn bis heute ist das oberflächliche Schlagwort vom „Wagner der Sinfonie" nicht gänzlich erstorben.

Eine Untersuchung über die Eigengesetzlichkeit Bruckners Wagner gegenüber muß das Problem von zwei Seiten her angreifen. Einmal vom Musikalisch-Technischen aus, indem sie, zunächst ganz allgemein, Melodie, Harmonie und Rhythmus bei Bruckner den gleichen Elementen Wagners entgegenstellt und dann speziell „Wagnerstellen" in Brucknerschen Sinfonien mit ihren Urbildern vergleicht, um an Hand dieser „verdächtigen Abhängigkeitssymptome" das grundsätzlich Verschiedene und damit Eigenständige der beiden Meister klarzulegen. Die Möglichkeit hierzu wird allerdings erschöpfend erst dann gegeben sein, wenn sämtliche Werke Bruckners in ihren Originalfassungen vorliegen.

Der zweite notwendige und hier angedeutete Weg, das Problem zu klären, wäre der, vom Psychologisch-Ästhetischen her Persönlichkeit und Werk Bruckners und Wagners gegeneinanderzuhalten und zu erkennen, daß trotz mancher Gemeinsamkeiten äußerer Art im Grunde Welten trennend zwischen ihnen stehen.

Wenn wir den Lebensgang eines Großen im Reiche des Geistes nicht nur als ein scheinbar willkürliches Nacheinander von Zuständen ohne tieferen Sinn und ohne Bezug zu seiner geistigen Physiognomie auffassen, sondern vielmehr in den wesentlichen Gegebenheiten dieses Lebensganges einen charakteristischen Ausdruck des Genius und seines Verhältnisses zu Zeit und Umwelt sehen, so ließe sich schon vom Biographischen her erweisen, wie verschieden voneinander die Gesetze waren, nach denen Richard Wagner und Anton Bruckner angetreten. Es ist im Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich, diesen Gedanken weiter zu verfolgen und zu zeigen, wie sich im irdischen Dasein und im Menschentum Wagners und Bruckners auf realem Boden der gleiche tiefe Gegensatz ausprägt, wie er in den subtileren Sphären ihres Künstlertums und ihrer Geistigkeit evident wird.

Versuchen wir deshalb, uns die geistige Physiognomie beider Meister — wenigstens im Umriß — zu vergegenwärtigen. Wagner beginnt durchaus nicht als Nurmusiker. Er ist zunächst, der späteren Konzeption eines Gesamtkunstwerks entsprechend, Dramatiker. Ein Zufall ist es scheinbar nur, der ihm das erste Mal die Komponistenfeder in die Hand drückt. Wagners Entwicklung vollzieht sich von Anfang an in Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeit. Unermeßlich ist der Weg von den „Feen" und dem „Liebesverbot" über den „Tristan" zu der Transzendenz des „Parsifal". Doch offenbart sich in dieser Entwicklung Wagners Schaffensgesetz. Seine einzelnen Werke sind nur im Zusammenhang mit seinem realen Leben und Erleben in geistig-seelischer Beziehung zutiefst begreifbar. Sie sind, psychologisch gesehen, Erfüllung des Erlebens und in gewissem Sinne auch Befreiung von ihm. Es lebt in allen seinen Schöpfungen als den Spiegelungen seines Ichs eine dauernde, höchst differenzierte Auseinandersetzung mit sich selbst und seiner Zeit. Wagners Kunst ist immer irgendwie zeitbedingt und zeitdeutend. Sie trägt ein bald angreifendes, bald verteidigendes, immer aber schicksalhaftes Gepräge. Wagner ist das lebendige Gewissen seines Jahrhunderts, nicht weil er dessen mannigfachen, wechselnden Strömungen untertan gewesen wäre, sondern weil er, nicht nur in musikalischer Hinsicht, seiner Zeit zugleich Führer und Beobachter war, sie in demselben Maße erfüllte, wie er sie anregte. Die Wurzeln seiner geistigen Persönlichkeit lassen sich an allen seinen künstlerischen Äußerungen ablesen. Wagner bedeutet vorläufigen Abschluß einer Entwicklung, nicht aber Beginn eines unerhört Neuen katexochen, wie seine Epigonen meinten. Die Erscheinung des Bayreuther Meisters ist erklärbar und nur insofern rätselhaft, als es das Genie an und für sich ist. Vom Musikalischen allein her ist er nicht zu begreifen; vielmehr bleibt er in der Universalität seines Genietums eine der gewaltigsten Inkarnationen des deutschen Geistes überhaupt.



Anton Bruckner

(nach einer Radierung von Frau M. E. Fossel, Graz)



Mitten in die oberfränkische Landschaft hat Richard Wagner auf einen Hügel vor Bayreuth sein Festspielhaus gebaut ... Die Stätte der Kunst dem Treiben des Alltags und der Großstädte entrückt



Verwandlung: Der Walkürenfelsen wird in's Freie abgefahren. Dann bauen die Arbeiter die Halle Gunthers auf.

Forschen wir bei Anton Bruckner nach den Zusammenhängen zwischen seinem Leben und seiner Kunst, so ergibt sich in allem eigentlich genau das Gegenteil von dem, was bei Wagner in der gegenseitigen Bedingtheit beider Sphären als Wesensbestimmung erschien. In demselben ausschließlichen Sinn, in dem Wagner Musikdramatiker war, ist Bruckner Vertreter des reinmusikalischen Prinzips gewesen. Wir suchen vergeblich in seinem Schaffen wenn auch noch so versteckte Bezüge zur Philosophie, Politik oder Ästhetik seiner Zeit. Bruckner hat keine Entwicklung in dem gewaltigen Umfang und mit den tiefen Erschütterungen seines Inneren durchgemacht, wie wir sie bei Wagner beobachten können. Er stand gleich mit seinem ersten großen Werke, der ersten c-moll-Sinfonie, als der überragende absolute Musiker seiner Zeit gegenüber. Was seine sonstigen Schöpfungen offenbaren, ist nur ein immer tieferes und rätselvolleres Umspielen und Variieren des einen Grundthemas gleichsam, das schon jene c-moll-Sinfonie beherrschte. Dieselbe Beharrlichkeit und scheinbare Vorherbestimmtheit, die Bruckners Leben kennzeichnet, zeigt sich auch in der Linie seines Schaffens. Und doch ist fast nichts von den aufreibenden Kämpfen um seine Anerkennung als künstlerische Persönlichkeit, von denen wir selbstverständlich auch sein Leben erfüllt sehen, in seine Sinfonien und Messen eingegangen. Man könnte, vom Werk her gesehen, sich Bruckners irdisches Dasein anders verlaufen denken. Mensch und Kunstwerk stehen bei ihm nicht in der gleichen Schicksalsverflechtung wie bei Richard Wagner. Fragen wir nach den geistigen Wurzeln, aus denen der Ansfeldener Meister Kraft für sein gewaltiges Schaffen gesogen hat, so sind es im Grunde nur zwei Faktoren, die wir klar erkennen können. Einmal die oberösterreichische Landschaft mit ihren dörflichen Tanzfesten, die aus den Trios seiner Scherzi widerklingt. Zum anderen ist es die Grundkraft seines Wesens, das völlige Ruhen in Gott, die Sicherheit des Geborgenseins im Schoße der una sancta. Hierin erscheint er als die große katholische Parallelgestalt zu Bach. Nur aus dem Begreifen dieser seelischen Situation heraus versteht man die Kernsätze seiner Sinfonien, die Adagios, in ihrer erhabenen Feierlichkeit. Man hat sie, vielleicht nicht zu Unrecht, die einzigen wirklich „langsamen" Sätze seit Beethoven genannt. Völlig fremd steht dieser Musik in ihrer „Urruhe" die Nervosität Wagners gegenüber, der einmal sagte: „Wahre, edle Ruhe ist nichts Anderes, als die durch Resignation beschwichtigte Leidenschaft".

Deswegen ist Bruckner im tiefsten Sinne unproblematisch gegen den problemgeladenen Musikdramatiker gehalten. Und doch haftet der Gestalt des gotterfüllten Sinfonikers etwas Unerklärliches, etwas Mystisches an. Gleich einem Meister des frommen Mittelalters scheint er, unberührt von der inneren Zerklüftung seiner Tage, inmitten seiner Zeit zu stehen, die vor der Glaubenskraft seines non confundar in aeternum letztlich verständnislos stand, staunend und mißtrauisch zugleich. Und was verband denn Anton Bruckner, den schlichten und im Sinne seiner Zeit „ungebildeten" Mann, mit dem geistigen Streben und den Zielen seines Jahrhunderts, mit seiner Philosophie, seiner Literatur, seiner Politik? Schwer und recht eigentlich

unmöglich ist es, in Bruckners Kunst dafür einen Anhaltspunkt zu gewinnen. Nur eines gab es, was ihn als Kind seiner Zeit in einem gewissen Sinne auswies; und das war sein Klang, seine musikalische Sprache im äußerlichsten, materiellsten Begriff.

Es wäre nach dem Versuch, in Einzelcharakteristiken das Wesen der beiden Meister zu zeichnen, reizvoll, eine Darstellung der persönlichen Beziehungen zu geben, die Bruckner und Wagner im Leben miteinander verbanden, jedoch ist das Wenige als historisch Gesicherte einerseits zu bekannt und andererseits für das spezielle Anliegen dieser Ausführungen zu unwesentlich, als daß es hier wiederholt zu werden brauchte. Festgestellt sei allein, daß zwischen dem Meister des Musikdramas und dem der Sinfonie kein geistiger Austausch bestand, wie er unter gleichbedeutenden Geistern gemeinhin üblich ist. Der Bayreuther Meister mußte vor der Welt der Überlegene bleiben angesichts der gläubigen Verehrung Bruckners.

Dieses reale Verhältnis der beiden Meister übertrug man nun bedenkenlos auch in die Bezirke des Geistigen. Wagner glich der Sonne, von der Licht auf die bescheidene Gestalt Bruckners in ihrer scheinbaren Hilflosigkeit fiel. Das Orchester, sein Klang, die Behandlung der Instrumente, ja sogar vielfach das thematische Material, alles schien von Wagner zu stammen oder zumindest von ihm inspiriert zu sein. Wir können dieses Urteil, das uns aus dem notwendig begrenzten Blickfeld der Zeitgenossen verständlich sein mag, heute nicht mehr bestätigen.

Wir wissen, daß jede Epoche ihre eigene musikalische Sprache spricht. Den Gebrauch, den die Komponisten einer Epoche von der ihr gemäßen Ausdrucksweise machen, bedeutet den Tribut, den sie notwendig an das Zeitliche zahlen müssen. Das Überzeitliche an ihnen erweist sich in dem, was hinter diesem Klang an persönlicher Substanz in mehr oder weniger ausgeprägter Art spürbar wird.

Wenn sich deshalb zwei Künstler einer Zeit der gleichen Sprache bedienen, so beweist diese Feststellung keineswegs Abhängigkeit voneinander in entscheidenden Dingen. Niemand würde z. B. Bach und Händel ihr eigenes geistiges Reich absprechen, obwohl sie beide in der Klangwelt des Barock beheimatet sind. Wie nun der geschulte Kenner jener Zeit das Eigenständige dieser Meister nicht verkennen wird trotz der oft täuschend ähnlichen Ausdrucksweise, so kann auch dem vorurteilslosen Hörer der tiefgreifende Unterschied nicht entgehen, der zwischen dem Klange Wagners und dem Bruckners besteht.

Es ist hier nicht der Ort, die Frage nach den Wurzeln des neuromantischen Klangideals zu untersuchen. Daß Wagner nicht als dessen alleiniger Schöpfer zu gelten hat, daß mithin Bruckner nicht nur ihm in dieser Hinsicht verpflichtet ist, entspricht heute allseitiger Erkenntnis.

In dem gleichen Maße, in dem der Klang Wagner und Bruckner als die Kinder einer Zeit ausweist, in eben dem gleichen Maße bildet gerade er ein Mittel der Klärung ihrer Verschiedenheit. Wagner und Bruckner trafen sich zweifellos in der Gemeinsamkeit des Klanges. Der Fehler ist nun der, den Klang als das sinnlich Wahr-

nehmbare an Bruckners Musik zur Grundlage des Urteils eines an Wagners konkreten Klängen geschulten Ohres zu erheben.
Konkret kann man Wagners musikalische Ausdrucksart insofern nennen, als bei ihm jedes Thema fast mit der Deutlichkeit einer Geste auf einen psychologisch faßbaren geistig-seelischen Vorgang hindeutet, jeder harmonische Wechsel nur wie der mehr oder minder bewußte Reflex einer bestimmten Regung innerhalb des musikdramatischen Gesamtverlaufs wirkt. In Wagners Musik spiegelt sich seine Geistigkeit in ihrer sinnlichen Überzeugungskraft. Ich möchte deshalb die Sprache des Bayreuther Meisters als den Klang versinnlichter Geistigkeit bezeichnen.
Was bedeutet indessen der Klang bei Anton Bruckner? Wollte man ihn lediglich von seinem akustisch-sinnlichen Eindruck her bestimmen, so müßte man die Persönlichkeit des Ansfeldener Meisters eindeutig in das Reich des Musikdramas oder zumindest der sinfonischen Dichtung verweisen. Und in der Tat, hier ist der Punkt, an dem für viele Bruckners Erscheinung problematisch wird, an dem anscheinend eine Inkongruenz zwischen dem äußeren Klangbild und der seelisch-geistigen Struktur besteht, die eben dieses Klangbild nur als tönendes Symbol für sich in Erscheinung treten läßt.
Bekannt sind die mannigfachen, z. T. vom Meister selbst gelegentlich vorgebrachten Versuche, der einen oder anderen seiner Sinfonien ein Programm zu unterlegen, diesen oder jenen Satz in Beziehung zu einem außerkünstlerischen Ereignis zu setzen. Diese gutgemeinten Deutungen entstanden aus dem an und für sich richtigen Gefühl der Zugehörigkeit Bruckners zum neuromantischen Klangideal, das jener Zeit nur mit dem Geiste des Musikdramas oder der sinfonischen Dichtung, jedenfalls nicht mit dem der absoluten Musik vereinbar schien. Die Tatsache aber, daß die Programmatisierung des Brucknerschen Kunstwerks dessen wahrem Verständnis eher schädlich als nützlich war, gibt zu denken.
Wir sprachen von der Frömmigkeit des Meisters und von seiner lebensvollen Erinnerung an die dörflichen Tanzfeste seiner oberösterreichischen Heimat als von den einzigen deutlich erkennbaren außermusikalischen Einflüssen, denen er in seinem Schaffen Raum gab. Diese im einzelnen Falle mehr oder weniger klar nachweisbaren Einwirkungen von außen verschmelzen jedoch im Brucknerschen Kunstwerk zu Gebilden, die in ihrer sinfonischen Logik jeder außermusikalischen Deutung überhoben sind. Der Weg seiner Musik ist, um den Gegensatz zu Wagner prägnant zu formulieren, der einer Vergeistigung aller sinnlichen Kräfte (Gott- und Naturgefühl). Musikgeschichtlich gesehen, würde Bruckners Stellung Wagner gegenüber etwa so zu skizzieren sein, daß man in ihm den kongenialen Musiker sieht, dem es gelang, den Wagnerschen Klang, die musikdramatische Orchestergebärde zu verabsolutieren und in das Reich des reinmusikalischen, sinfonischen Prinzips zu überführen. Bruckners Mission war es also, die bei Beethoven abgerissene Entwicklung der Sinfonie (Schuberts, Schumanns und Brahms' sinfonische Werke gehören in einen anderen geistigen Zusammenhang) wieder aufzunehmen und fortzuführen.

fortzuführen in einem allerdings von Beethoven grundsätzlich verschiedenen Sinn. Leider kann hier nicht der Frage des Verhältnisses der Sinfonie Beethovens zu der Bruckners nachgegangen werden. Es sei nur in Kürze darauf hingewiesen, daß das bei Beethoven herrschende Element des Subjektiv-Objektiv-Schicksalhaften im Kunstwerk des österreichischen Meisters die Wendung ins Kultische erfährt.

Wir können jedoch auch, ohne das Phänomen der Brucknerschen Sinfonie durch ihre historische Einordnung zu erklären, auf rein gedanklichem Wege den oben erwähnten scheinbaren Widerspruch zwischen Klang und Substanz zu lösen suchen. Man hat zu allen Zeiten die Sonderstellung der Musik gegenüber Malerei und Dichtkunst empfunden und abgegrenzt. Ohne hier der vielfach aufgestellten Theorie vom gemeinsamen Urgrund aller Künste das Wort reden zu wollen, läßt sich der eine Fundamentalsatz doch kaum widerlegen, daß, wie jegliche sonstige Kunst, so auch Musik Ausdruck des objektiven Geistes ganz allgemein ist und jeweils bis zu einem gewissen Grade auch mit den Ideen einer historisch zu erfassenden Epoche in irgendeinem Sinne verbunden ist. Der entscheidende Unterschied zwischen der Tonkunst und den übrigen Künsten besteht nun darin, daß bei ihrer Apperzeption der Intellekt nicht in dem gleichen Maße tätig sein kann und darf, wie im Falle der Dichtkunst und Malerei, deren Material wenigstens in einer dem Verstande durchaus zugänglichen Sphäre liegt und ein Vernunfturteil in gewissen Grenzen ermöglicht.

Nicht so bei der Musik, deren Ursprung zwar auch in einem geistigen Willen zu suchen ist, deren Apperzeption indessen nahezu völlig intellektuellen Kräften entzogen ist und zunächst einmal den Sinnen überlassen bleibt. Wir kennen die zwei Phasen, die das Wesen der Tonkunst ausmachen: einmal die der Konzeption, in der Musik als ein Ausschnitt aus seelisch-geistigen Bezirken eingefangen wird, zum anderen die Phase der Klangwerdung, in der Musik als solche in Erscheinung tritt. In dieser zweiten Phase muß sich Musik der Apperzeption und damit dem Urteil unterwerfen. Dieses ist aus Gründen, die in dem eben skizzierten Wesen der Musik zu finden sind, einer doppelten Gefahr ausgesetzt. Zunächst ganz allgemein der einer vorherrschenden Subjektivität, da der Klang keine objektiven Maßstäbe in sich trägt, wie es z. B. im Falle der Dichtkunst mit der speziellen Bedeutung des einzelnen Wortes Tatsache ist. Im besonderen kann der Musik eine Betrachtung lediglich nach dem Klange zum Verhängnis werden, weil dieser dem Wechsel innerhalb der Entwicklung der Tonkunst anheimgegeben und als historisch fixierbar der Zeitlichkeit verpflichtet ist. Das Entscheidende und Wesentliche der Musik liegt also, so paradox es scheinen mag, nicht in dem ewig sich wandelnden Klang, ohne den zwar Musik undenkbar wäre, sondern in der Substanz oder dem Geist, der sich den Klang zu seiner Erscheinungsform erkor und der, im Kerne unwandelbar, Jahrhunderte zu überdauern vermag.

Es ist also, um das Innerste eines musikalischen Kunstwerks zu erfassen und nicht im Akzidentiellen stecken zu bleiben, vonnöten, den Weg von der zweiten Phase, der Seinsphase, zur ersten, der Werdensphase, zurückzuverfolgen, um gleichsam an der

Quelle die Kräfte zu erforschen, die das Kunstwerk aus innerem Zwange so und nicht anders Gestalt werden ließen. Wenn auch bei diesem Beginnen, das künstlerischen Takt und psychologischen Scharfsinn erfordert, ein gewisses Maß von Subjektivismus nicht vermieden werden kann, so liegt das im Wesen des menschlichen Erkenntnisdranges begründet, dem von überall her Grenzen gesetzt sind.
Nähern wir uns unter diesen Gesichtspunkten wiederum den Künstlerpersönlichkeiten Richard Wagners und Anton Bruckners, so dürften alle Zweifel an ihrer Eigengesetzlichkeit behoben sein. Es ist eine aus der deutschen Geistesgeschichte bekannte Tatsache, daß eine geschichtliche Periode nicht immer ausschließlich von einer Geistigkeit oder einer überragenden Persönlichkeit gekennzeichnet ist. Wir wissen um die Relativität etwa solcher Periodisierungen wie Klassik oder Romantik. Jede Zeit erfüllt sich im Grunde erst in den Gegensätzen, die sie in sich birgt.
Man hat hinsichtlich der Erscheinungen, die das Profil einer Zeit in künstlerischem Begriff ausmachen, verschiedene gegensätzliche Schaffenstypen aufgestellt. Von geistig-seelischen Strukturbildungen her kann man den bewußten Typ vom unbewußten scheiden. In historischer Schau läßt sich der zeitgemäße vom unzeitgemäßen trennen. Daran, daß es übrigens keine dieser Typen in der abstrakten Form des Gedachtwerdens gibt, sei nur kurz erinnert.
Aus den vorangegangenen Erörterungen ist wohl hinlänglich ersichtlich geworden, wie wir uns das Miteinander Wagners und Bruckners zu deuten haben. Wagner ist der Künstler gewesen, der sein Leben in höchster Bewußtheit gelebt hat. Über alle seine künstlerischen Äußerungen stellt er als Kind seines psychologisierenden Jahrhunderts Reflexionen an, die ihm und seiner Zeit die Notwendigkeit seines Schaffens beweisen sollen. Wagner fühlt sich durchaus als ein Glied in der Reihe der großen deutschen Meister der Musik. Und dieses Wissen um seine Sendung, die sich für ihn übrigens nicht in der Erfüllung der über ein Jahrhundert alten Sehnsucht nach einem nationalen Musikdrama erschöpfte, sondern vor seinem geistigen Auge sich zu der Vision einer allgemeinen Regeneration der Menschheit erweiterte, — dieses Wissen läßt ihn uns als einen zeitgemäßen schöpferischen Genius in des Wortes höchster Bedeutung erscheinen. Wir Heutigen, die wir die Zeit des unfruchtbaren Wagnerepigonentums fast schon als historische Tatsache werten und nichts mehr von dem betörenden persönlichen Zauber verspüren, den der Bayreuther Meister auf seine Zeitgenossen, die Willigen und die Widerstrebenden, ausgeübt hat, wir ermessen jetzt, wie sehr alles, was Wagner schuf und dachte, dem geheimsten Fühlen und Wollen jener Tage entsprang, und wie sehr alles dieses durch ihn zum endgültigen, einmaligen und unwiederholbaren Ausdruck kam.
In Anton Bruckner erstand die Wagner gleichwertige künstlerische Potenz, die in ihrer ausgesprochenen Gegensätzlichkeit in allen geistigen Bezügen erst das musikalische Bild des ausgehenden 19. Jahrhunderts rundet. Er ist Wagners Egozentrik gegenüber der Typ des theozentrischen Menschen, der noch in jener mittelalterlichen Einheit von Individuum und All lebt und in Gott, nicht in sich, den Mittelpunkt

alles Seins findet. Als schaffender Künstler ist Bruckner ein „Gefäß der Gnade". Der allmähliche Aufstieg, den seine Lebenschronik verzeichnet, entspricht mit allen Prüfungen, denen er sich unterwarf, dem Stufensystem des mittelalterlichen ordo-Gedankens. Es gibt nichts in Bruckners Geistigkeit, das nicht der Ausdruck einer gottgewollten und im Kosmischen verankerten Ordnung und Anweisung wäre. Seiner Zeit und ihrer inneren Unruhe und Zwiespältigkeit gegenüber wirkt der Ansfeldener Meister fast wie ein Bürger aus Augustins „Gottesstaat". Die Mystik der gotischen Dome scheint in der gewaltigen Architektur seiner Sinfonien Auferstehung zu feiern in ihrer rätselvollen Klarheit. Die tiefsten Wurzeln dieser Kunst mußten den Zeitgenossen verborgen bleiben. Es ist darum verständlich, wenn wir bislang von einer Brucknernachfolge im Geiste nichts verspürten. Ganz langsam scheint jetzt die Zeit zu nahen, da sich die Weiten, die Anton Bruckners Kunst erschloß, den schaffenden Künstlern unserer Tage eröffnen.

Träger deutscher Musikkultur:

VON SINN UND ART DER ARBEIT AN DEN BAYREUTHER FESTSPIELEN

EIN WERKBERICHT[1] VON HANS LEBEDE

Seit sechs Jahrzehnten erhebt sich auf dem „heiligen Hügel" am roten Main der „provisorische Bau" des Bayreuther Festspielhauses und zwingt immer wieder alle in seinen Bann, die sich ihm nahen. Das empfinden in jedem Festspieljahre die Tausende und aber Tausende schon, die — wie Wotan als „Wanderer" — nur „zu schauen kamen, nicht zu schaffen", sich plötzlich in ein ganz neues Verhältnis zu dem Gebotenen gesetzt sehen und „mit frischen, leicht anzuregenden Kräften" willig dem Bühnengeschehen folgen und Dinge gewahren, die ihnen zuvor verborgen oder dunkel geblieben waren. Wie viel mehr aber muß nun erst der Mitwirkende dessen froh werden, daß er in Bayreuth, aus aller gewohnten Alltagsarbeit gelöst, einzig und allein auf die eine Aufgabe eingestellt ist, sich zutiefst in das darzustellende Werk zu versenken und an seinem Teile zur bestmöglichen Wiedergabe dienend mitzuhelfen. Es ist mir immer als das größte Wunder von Bayreuth erschienen, daß aus wohlbekannten Sängerinnen und Sängern großer Bühnen, die man jahrelang schon in den gleichen Rollen gesehen hatte, hier plötzlich ganz andere wurden, und daß ihnen hier erst zum Bewußtsein zu kommen schien, was Wagner ihnen auch für darstellerische Aufgaben stellt. Wie ja denn auch hier, stärker als anderswo, die Tragik der dramatischen Handlungen erschüttert: zumal in der „Walküre" und in der „Götterdämmerung". Zwei Beispiele: daß die Fricka wunderschön gesungen

[1] Über die Bayreuther Festspiele dieses Jahres vgl. den Bericht von Josef Müller-Blattau auf Seite 182 dieses Heftes. Die Schriftleitung.

worden war, hatten wir von einer weltberühmten Künstlerin schon in Berlin erlebt — aber erst in Bayreuth hat sie diese meist vernachlässigte Gestalt auch zu höchster schauspielerischer Geltung zu bringen vermocht. In allem Nichtverstehen der Gedanken ihres Gemahls wirkt diese Fricka oft verstimmend, zuweilen fast töricht — nun aber gelang es, auch ihr Wesen verständlich zu machen: das oft hintergangene Weib wehrt sich gegen den Mann, der ihr manchen Gram schuf; es weiß, daß es ihn tief verwunden wird, wenn es seinen Eid fordert, Siegmund zu fällen. Und da er sich nun unmutig von ihr abwendet, fällt ein letzter Blick Frickas auf ihn und verrät nicht nur ein Verstehen seiner Qual, sondern fast ein Mitfühlen. Im nächsten Augenblick aber vernimmt sie Brünnhildens frohen Ruf: und wie in leisem Zusammenschaudern sich das Weh darüber offenbart, daß diese liebste Tochter Wotans nicht von ihr stammt, reißt sie sich auch schon aus der weicheren Mit-Empfindung und wird wieder ganz gebietende Göttin, deren Wunsch auch Wotan genüge tun muß: „Heervater harret dein — laß ihn dir künden, wie das Los er gekiest!" — Und diese Brünnhilde... siebzehn Jahre war mir ihre Sängerin bekannt; 1933 in Bayreuth sah ich sie zum ersten Mal wirklich als Darstellerin. Bezeichnend für den Regisseur Heinz Tietjen, daß er nicht versuchte, ihr eine wesensfremde Lebendigkeit vorzuschreiben, sondern sie da packte, wohin ihre eigene Art ihn wies: so wirkte sie am stärksten in den Szenen, da sie in stiller Anteilnahme mit-leidet — mit dem durch sein Wort wider seinen Willen gebundenen Wotan, und dann mit dem von ihm aufgeopferten Wälsung Siegmund. So muß sie auch nachher, als betrogenes Weib Siegfrieds und Gemahl Gunthers, ihre stärksten Wirkungen wieder aus dem Leiden entspringen lassen, nicht aus dem Handeln...

Viel leichtere Arbeit hat der Bayreuther Regisseur naturgemäß da, wo eigene schauspielerische Kraft des Darstellers ihm entgegenkommt und nur der Einordnung in das Ganze bedarf. Bezeichnend für seine Art, daß er keine festgelegte Schablone mitbringt, in die er nun jeden Darsteller der gleichen Rolle hineinzwängt. Vielmehr sucht er jeden seiner eigenen Natur gemäß wirken zu lassen — und sich selber und die andern ihm anzupassen. Darum waren zwei grundverschiedene Beckmesser möglich: ein etwas plumper Geselle, dem niemand hold sein konnte — und ein anderer sehr beweglicher Herr, der kraft seines Amtes gewandt im Umgang mit mancherlei Menschen war und in seiner trockenen Pedanterie nicht nur komisch, sondern manchmal fast rührend wirkte — wie jemand, der gern aus seiner Vereinsamung heraus möchte und sich dann immer wieder selber im Wege steht und nicht aus seiner Haut kann... Nicht minder verschieden standen zwei Vertreter des Walther Stolzing auf der Bayreuther Bühne: dem einen kam es gar nicht weiter „tragisch" vor, daß er dem Meister-Wesen nicht gewachsen war; er nahm Davids Ausführungen über die Bräuch der Schul fast amüsiert mit mildem Belächeln auf und tröstete sich damit, daß ja doch er die Braut heimführen würde, komme was da wolle. Und der andere war weniger überlegen, stärker aufgeregt und von hier aus in seiner Gesamtgestaltung ein ganz anderer Typ... Gleiche Verschiedenheit,

wenn ein heldischer oder ein mehr lyrischer Lohengrin erscheint. Und die Beispiele ließen sich aus allen Rollen hernehmen, die im Laufe der letzten beiden Spielzeiten doppelt oder mehrfach besetzt worden sind: die angeführten Fälle mögen genügen, das Grundsätzliche aufzuzeigen.
Wie unendlich viele Einzelarbeit bei diesen Vorbereitungen auf die Bühnendarstellung zu leisten ist, kann nur der ermessen, der nicht einfach die fertige Leistung hinnimmt, sondern sie im Werden sehen darf. — Nicht anders steht es um die rein musikalische Vorbereitung. Immer und immer wieder wird mit dem Einzelnen geprobt — „so geprobt, wie man es nur Sängern zumuten kann, die abends frei sind, ja, die diese ganze Zeit über für nichts anderes leben", hat es einmal Hermann Bahr in einem leider völlig vergriffenen Büchlein über Bayreuth formuliert, das er mit Anna Bahr-Mildenburg zusammen 1912 veröffentlichte. Und diese Arbeit leitet seit jetzt 25 Jahren Professor Carl Kittel; verbunden ist er dem Dienste Bayreuths bereits seit 1904. Ihm zur Seite stehen als Solorepetitoren all die jungen Kapellmeister, die sich hier in spätere leitende Aufgaben einarbeiten können, wie es einst viele ihrer großen Vorbilder noch unter des Meisters eigener Anleitung durften. Wer einmal den Probenplan am schwarzen Brett neben dem Bühneneingang ansieht, weiß nun erst, was „Dienst am Werk" und „probieren" heißt: gilt es doch, zu höchster Präzision zu bringen, was nachher bei der Ausführung hier eben schlechthin „richtig" sein und beispielgebend wirken muß. Darum nicht nur intensivste Vorarbeit, die in Bayreuth selber bereits sieben Wochen vor der ersten Festspielaufführung einsetzt; sondern darum auch nach jeder Vorstellung, an jedem spielfreien Tage immer und immer wieder: Probenarbeit. „Wo ist das Theater in Deutschland", fragt Hermann Bahr, „das nach einer Vorstellung immer wieder proben könnte, um ihre Präcision rein zu bewahren, und das dazu auch noch den künstlerischen Hochdruck hätte, jede Vorstellung zum Fest zu machen, das den Zuschauer wie den Darsteller in den heiligen Rausch reißt?"

Was für den einzelnen als Sänger und Darsteller gilt, muß nicht minder wichtig für die Massenvorbereitung des Chores und des Orchesters sein. Auch deren Mitglieder sind sieben Wochen vor Spielbeginn versammelt — im „Rüdelheim", dem schlichten Holzbau, der Jahrzehnte hindurch auch die Wohnung des unvergeßlichen Chormeisters Hugo Rüdel war, sitzen die sorgsam ausgesuchten Chormitglieder beisammen: das ist ja kein gewöhnlicher Opernchor, der Tag für Tag recht und schlecht seine Aufgaben auf der Heimatbühne erfüllen muß — es ist eine Schar Begeisterter aus allen Städten Deutschlands, die daheim als Opern- oder Konzertsänger, als Gesanglehrer und -lehrerinnen tätig sind und diese Wochen benutzen, um unter meisterlicher Führung (nach Rüdels Tode: Friedrich Jungs) zu lernen, wie man mit unermüdlicher Arbeit das Letzte aus einem Werk — und aus seinen Mithelfern — herausholt. Das tragen sie dann nach Hause — lassen es in ihrem eigenen Kreise wieder lebendig werden und helfen damit in Berlin und Wiesbaden, in

Lübeck und Cottbus, in Darmstadt und Oldenburg und anderwärts an der Auswirkung des Bayreuther Erziehungsgedankens: Vollendete Leistung darf sich nie genug sein!
Aus gleichem Grunde setzt sich das Orchester mit seinen 140 Mitgliedern aus den verschiedensten Städten des Reiches zusammen. Es schiene viel bequemer, nur die Berliner Philharmoniker und das Staatsopernorchester zusammenzufassen, aber das wäre dem Geist und Sinn Bayreuths zuwider, nach dem überall das aufgehen soll, was hier in diese 140 Musiker hineingelegt wird: überall sollen sie dann Träger des Bayreuther Gedankens sein! — Und wie es links vor dem Festspielhause aus dem „Rüdelheim" singt, so klingt es nun rechts aus der annoch leeren großen Gaststätte, wo die Orchesterproben stattfinden. Ein Kulturfilm der Ufa, dessen Aufgabe ich darin sah, gerade diese Bayreuther Werk- und Vorbereitungsarbeit einmal in Bild und Ton dokumentarisch festzuhalten, hat auch gezeigt, wie dann draußen auf den Treppenstufen die Kunstbegeisterten mit Klavierauszügen und Partituren sitzen und jeden Ton auffangen, der durch die gläsernen Wände schallt: es ist ein Vorgang, den man Tag für Tag da oben beobachten kann...

Was inzwischen auf der Riesenbühne geheimnisvoll geschaffen worden ist, offenbart sich zum ersten Mal bei den in der sechsten Woche stattfindenden Hauptproben — und weiter in den daran anschließenden, auch einem geladenen Publikum zugänglichen Generalproben. Wenn unser deutschester Meister von seinem „Gesamtkunstwerk" redete, so verstand er darunter bekanntlich nicht nur das Zusammenwirken von Wort und Ton, sondern auch die entsprechend gute szenisch-dekorative Darstellung. Da ist nun schon vor fast vier Jahrzehnten von Adolphe Appia betont worden, daß Wagner zwar in Musik und Dichtung allen voran ging, aber im Dekorativen selber durch die Möglichkeiten seiner Zeit gebunden war und in allen seinen Wünschen und Anweisungen eigentlich erst jetzt richtig erfüllt werden kann. Es ist auf deutschen Bühnen genug herumexperimentiert worden, ehe man sich auf die Anregungen Appias besann. Und wer da glaubte, mit Holztreppen und „expressionistischen Dekorationen" sogenannte „zeitgemäße" Wirkungen erzielen zu können, hatte leicht reden und Bayreuth „rückständig" nennen, wenn es nach dem Kriege 1924 aus wirtschaftlichem Zwange noch an den alten Ausstattungen festhalten mußte. Jahr für Jahr hat dann Siegfried Wagner an der Erneuerung seiner Bühnenbilder gearbeitet — wie wäre er beglückt gewesen, wenn er das Haus noch in seiner jetzigen technisch mustergültigen Neu-Einrichtung und die Bühne mit den Schauplätzen gesehen hätte, auf denen sich seit 1933 der „Ring" und die „Meistersinger", seit 1934 der „Parsifal" und seit 1936 der „Lohengrin" abspielten. Emil Preetorius hat die Ring-Dekorationen von aller naturalistischen Verzierlichung befreit, alles in großen Umrissen angedeutet, die gewißlich nicht „geometrisch" anmuten, so wenig die Alpspitze bei Garmisch „geometrisch" ist, an deren Silhouette

man zuweilen denken muß. Er hat es verstanden, den Zeitunterschied zwischen den drei ersten Abenden und dem letzten, der „Götterdämmerung“, auch im Bühnenbilde anzudeuten. Er hat den „Meistersingern“ wundervoll echte Innenräume in Kirche und Schusterstube geschaffen und ein Stadtbild mit steil ansteigenden Gäßchen, in denen sich die Gruppen am zweiten Aktschluß recht nach Herzenslust drängen und stoßen und doch nach Wunsch des Regisseurs entwickeln konnten — und die Festwiese mit dem Musikanten-Turm so weit und licht gestaltet, daß sie leichtlich Platz für die annähernd 800 Menschen bot, die sich darauf sammelten. Und er hat gleich echte Schauplätze für den „Lohengrin“ gestaltet: das Schelde-Ufer mit seinem weiten Blick über den Strom; den Burghof mit seiner ausgezeichneten Gliederung, die allen großen Auftritten den breitesten Raum sicherte; das Brautgemach, dessen Goldmosaik an Wartburg-Kemenaten gemahnte und dessen Rundfenster wieder den Blick über Land und Strom erschloß. — Der Bayreuther Brauch, außer dem immer wiederholten „Ring“ und „Parsifal“ für jede Festspielperiode von zwei Jahren noch ein anderes Werk neu herauszubringen (so 1924—25: „Meistersinger“, 1927—28: „Tristan und Isolde“, 1930—31: „Tannhäuser“, 1933—34: wiederum die „Meistersinger“ und 1936—37: „Lohengrin“), hat zur Folge, daß bis zur nächsten Aufnahme jedes Werkes immer geraume Zeit vergeht. Und weil nun eben dieses Festspielhaus kein Theatermuseum sein darf und will, muß naturgemäß mit fortschreitender Entwicklung der Bühnenbildkunst auch jedesmal eine neue Ausstattung der Werke in Bayreuth erstrebt werden. Da ist es denn ein ausgezeichneter (und auf die Personalunion zwischen Generalintendant und Bayreuth-Regisseur Tietjen zurückzuführender) Gedanke gewesen, die Meistersingerdekorationen nach Berlin zu übernehmen: möge er weitere Folge haben und den unendlich vielen, die nicht in Bayreuth sein konnten, so wenigstens einen Einblick in die szenische Gestaltung der Werke an dieser Festspielstätte geben. —

Daß fünfzig Jahre nach des Meisters Tode der „Parsifal“ wenigstens zum Teil noch in den Bühnenbildern spielte, die Richard Wagner selber hatte schaffen lassen, war ein eigenes Gefühl. Daß es aber nicht immer so bleiben konnte, stand außer allem Zweifel; wiederholen wir: Bayreuth darf kein Theatermuseum sein... Und da nun bei aller Schönheit dieser alten Dekorationen doch einmal alles für Gaslicht berechnet gewesen war, hatten sich schon Schwierigkeiten ergeben, als elektrische Beleuchtung eingeführt wurde: Vollends heute, da wir weit stärkere Lichtquellen benutzen und die Bühne gegebenenfalls wirklich in vollste Tageshelle tauchen können, mußte auch eine Änderung dieser „authentischen“ Inszenierung erfolgen. Darum gebührt besonderer Dank der unentwegt voranschreitenden Winifred Wagner für den Entschluß, 1934 mit einer Neuinszenierung Professor Alfred Roller zu betrauen... Daß sie meisterlich war, daß der romanische Tempelbau mit seinen unendlich hohen Säulen zugleich etwas vom Himmelan-Streben gotischer Dome bekam, schier unendlich weit anmutete, weil seine Grenzen im mystischen Dämmer-

grün verschwammen — daß Gralstempel wie Klingsor-Szenen und Karfreitagsaue ganz an die alten Grundrisse sich hielten und nur alles in einer vollendet schönen Art neu gemalt war, wie auch die Wandeldekoration: das erwies besser als alle Diskussionen die Berechtigung dieses Schrittes zur Erneuerung des Bühnenweihfestspiels. Und wenn jetzt Richard Wagners ältester Enkel, der noch junge Wieland Wagner, wiederum neue Bühnenbilder für den „Parsifal" 1937 schaffen und damit erweisen durfte, wie auch er schon dem Gesamtkunstwerk zu dienen vermag, so spricht das deutlich für den Bayreuther Willen, immer weiter zu arbeiten und nie stehen zu bleiben. Wir aber denken daran, daß der Stiefvater Richard Wagners kurz vor seinem Tode den Jungen ein paar Lieder spielen hörte und zur Mutter sagte: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?"; — wir denken weiter daran, daß Siegfried Wagner Architektur studierte, ehe er zur Musik überging, und daß ihm die gewonnenen Kenntnisse nachher auch bei seinen Bühnengestaltungen halfen; — wir können auch von dem zur Malerei übergegangenen Wieland erwarten, daß er darin nur eine Seite des Gesamtkunstwerks sieht und zur Meisterung der anderen genau so kommen wird wie sein Vater.

Kein Bühnenbildner kann heute stärkste Wirkungen erzielen, wenn er nicht im technischen Leiter der Bühne den getreuen Helfer hat, der seinen Absichten erst letzte Verwirklichung gibt und mit Hilfe des Lichtes zu gestalten weiß, was dem Maler vorschwebt. Dieses verantwortungsvollen Amtes nun waltet seit 1933 in Bayreuths Festspielhaus Paul Eberhardt. Wie er Rheines Tiefe und offene Verwandlung zu Bergeshöhe, dann wieder zu Nibelheim mit modernsten technischen Mitteln und Projektionen zu veranschaulichen vermag, wie er die wabernde Lohe wirklich in lodernden gelb und blau aufzüngelnden Flammen aufsteigen und es nicht an den rot bestrahlten Dämpfen gewohnter Art genügen läßt, wie er den Schluß der „Götterdämmerung" zu höchster Wirkung zu bringen imstande ist: das „sieht sich — es beschreibt sich nicht". Aber neben diesen großen, augenfälligen Wirkungen steht auch hier die ins kleinste gehende Einzelarbeit, der eben — nach Bayreuther Grundsatz! — nichts unwesentlich sein darf! Wie fein etwa ist es, wenn Loge der Schweifende immer von zitterndem Feuerschein erhellt und umgeben ist; wenn ein andermal, in Nibelheim, Wotan mitten im rötlichen Schein dieser Unterwelt in überirdischem bläulichem Schimmer dasteht; wenn bei der Todverkündung Brünnhilde in dem gleichen bläulichen Glanze erscheint, der aber nur auf ihrer Gestalt liegt und nicht als Lichtkegel weither sichtbar wird... Und nun die allerbedeutsamste Untermalung: „Begleitet den Bruder die bräutliche Schwester?" fragt Siegmund — und die Walküre antwortet: „Erdenluft muß sie noch atmen" — in diesem Augenblick leuchtet ihre Lanzenspitze plötzlich ganz hell und golden auf, wie von einem letzten Sonnenstrahl getroffen — der Gegensatz zwischen himmlischer Erscheinung und erdgebundener irdischer Frau wird so aufs stärkste unterstrichen. Man hat von solchen Einzelzügen aus, die sich unzählbar

häufen ließen, den Eindruck, daß Paul Eberhardt mit der von ihm neu geschaffenen Lichtanlage schlechthin alles machen kann und in Zusammenarbeit mit dem Regisseur letzte Erfüllungen der Forderungen des Meisters sichert, wie sie an keiner andern Bühne möglich scheinen. Dieser Regisseur aber, noch von Siegfried Wagner erkoren und seit 1933 neben Winifred Wagner, der rechten „Herrin von Bayreuth" verantwortlich für die Gesamtgestaltung der Festspiele, Heinz Tietjen, ist nun besonders berufen für seine Arbeit, weil er nicht nur Regisseur ist, sondern als Schüler Arthur Nikischs auch Musiker, somit ganz anders in die Musik eingedrungen als die meisten anderen Opernregisseure. So läßt er kein Motiv unbeachtet, keine musikalische „Randglosse" unausgespielt. Aber er läßt — Diener am Werk! — seine Regie-Einfälle auch niemals selbständig in den Vordergrund treten — und wenn trotzdem manches ganz neu und überraschend wirkt, so eben nur deshalb, weil anderwärts die Amme Gewohnheit an großen und kleinen Bühnen Hausrecht genießt und hundertmal falsch machen und immer falsch wiederholen läßt, was der Meister klar und eindeutig richtig angegeben hat und was Bayreuth klar und richtig ausführt. Wo sind je die beiden Riesen so durchcharakterisiert worden, wo hat Fasolt seine Liebe zu Freia jemals so rührend zum Ausdruck bringen können wie hier in Bayreuth? Bis zuletzt hängt sein Blick an der Göttin, die ihm nun entgangen ist. „Mehr an der Maid liegt ihm als am Gold..." es steht alles bei Wagner: nur hat es noch keiner so bis ins einzelne ausgedeutet und ausgespielt. Wo ist schon einmal der Anfang des Liebesliedes in der „Walküre" so gestaltet worden, daß Siegmund und Sieglinde bei dem Aufspringen der Tür ganz dicht an der Tür zu Hundings Gemach stehen und sich nun langsam zum Herd hinüberbewegen, während Siegmund — im Gehen — schon zu singen beginnt? Schablone: sie setzen sich erst sehr bequem zurecht und singen dann! — Oder: wo ist je der Walkürenfelsen derart belebt gewesen wie in Bayreuth? Wozu freilich jugendliche Gestalten ausgesucht sind, die auch wirklich etwas Walkürenhaftes an sich haben und sich nicht scheuen, einen Sprung von Fels zu Fels zu tun.

Auch diese Beispiele wollen kein Ende nehmen; man möchte den ganzen „Ring" Auftritt für Auftritt durchgehen und beschreiben, was alles an seiner Bayreuther Wiedergabe beachtlich ist. Statt dessen nur noch ein Wort über die Massenregie Tietjens: 1933—34 an Prügelszene und Festwiese, 1936—37 am „Lohengrin" erwiesen. Für alle diese Szenen entscheidend ist die Durcharbeitung bis ins kleinste und die Wirkung, daß eben nicht eine „Masse" irgendwie schablonenhaft gleichartig handelt, sondern daß 400, 500, in den Meistersingern gar 800 Einzelpersonen da sind, deren jede eine eigene scharf umrissene Persönlichkeit mit besonderer Art ist und daß nun aus diesen vielen Einzelnen sich erst der Gesamteindruck der „Masse" ergibt. So ist in Nürnberg jeder als einzelner am nächtlichen Prügelspuk (den Wagner 1834 in Nürnberg selber erlebt hat!) eben so intensiv beteiligt wie an

den Vorgängen bei dem Preissingen, aber indem sich seine Empfindung dem Nachbarn mitteilt, verbindet sie ihn mit den Nächsten und Weiteren — und am Ende wird daraus eben des Volkes Stimme, so spontan erklingend wie im „Wach auf!“-Chor, und so, wie sich Frau Cosima einmal dachte, daß nach einer Meistersingeraufführung am Schluß das stärkste Mitempfinden auch der Zuschauer einzigen überwältigenden Ausdruck finden könnte, wenn alle in den letzten Schlußvers einfielen: „Ehrt eure deutschen Meister!“ — Wie nun Tietjen mit gleicher Meisterung der Massen den „Lohengrin“ zur wahren „Volksoper“ gemacht hat; wie nicht das Einzelschicksal der schwer bedrängten Herzogin von Brabant den Hauptinhalt des Abends bildet, sondern wie dieses Einzelgeschick in das Volksgeschehen hineingestellt wird, erst die Brabanter angeht, dann darüber hinaus die Schlagkraft des ganzen deutschen Reiches im Kampf gegen den Ostfeind zu schwächen droht: das im einzelnen erneut zu beschreiben ist hier leider nicht möglich[2]: genug, daß sowohl in den beiden umschließenden „Wehr“-Akten wie in dem dazwischenliegenden (zweiten) „Fest“-Akt sich überwältigende Eindrücke ergaben, die bildhaft Schönstes in dem lichterumglänzten Brautzug zum Münster boten; hier auch Anlaß, besonders auf die Pracht der Gewänder hinzuweisen, die Preetorius mit der ihm eigenen Freude am gruppenweisen Zusammenfassen gleichfarbiger Kleider besonders liebevoll durchdacht hatte. Und noch ein Zug, der neu war: daß König Heinrich seine Volksverbundenheit in der Art zeigte, wie er sich gern mitten unter seinen Mannen aufhielt und nur dann seinen erhöhten Platz bei der Eiche einnahm, wenn es galt, Herrschergewalt zu zeigen und zu betonen, paßt recht gut zu dem Begriff der „Volksoper“, wie er hier gebraucht ist: ein feiner Zug, der in der Gegenwart besonders echt anmutet. Frei ist darum dieser Hochplatz an der Königseiche dann auch für den Augenblick, in dem Ortrud, gelungener Rache froh, das Geheimnis ihres eigenen wilden Zaubers kündet: die auch nach ihrer Ächtung noch immer stolze Widersacherin Elsas ist hier zur halb-irren geifernden Hexe geworden, die sich auf den erhöhten Standort hinauftastet und dann aus rasender Verzückung jäh zusammenstürzt und wie ein böses Irrlicht erlischt.

Nicht ohne Absicht ist das Darstellerische in den Vordergrund gerückt. Das Musikalische versteht sich in Bayreuth von selbst, und die Wahl der Dirigenten verbürgt seine sorgsamste Betreuung. Dankbarstes Erinnern an Dr. Karl Muck und Professor Hugo Rüdel; stärkste Eindrücke von Toscaninis „Tannhäuser“ und „Tristan“; von Richard Strauß, der 1933 und 1934 den „Parsifal“ dirigierte; von Karl Elmendorffs „Ring“ und „Meistersingern“. Wenn neben Furtwängler auch Tietjen als Dirigent erschienen ist, 1936 einige und 1937 alle „Lohengrin“-Aufführungen übernommen hat, so bedeutet das mehr als eine Arbeitsteilung, für die

[2] Vgl. „Nationalsozialistische Erziehung“ 5/34 vom 22. 8. 1936.

genug andere verfügbar gewesen wären. Bedeutet — unter anderm — auch eine Rechtfertigung des Standpunktes, von dem aus hier über die Bayreuther Arbeit gesprochen worden ist. Der Meister wußte, wie not gerade die Betonung des Darstellerischen tat; er hat nicht umsonst selbst mit den Besten seiner Zeit traurige Erfahrungen gemacht und etwa den Dresdener Tichatschek — Tenor, wie er im Buche steht! — für den Rienzi deshalb so begeistert gefunden, weil er — — eine neue silberne Rüstung dafür bekam; in der Vorbereitung aber war der musikalische Mann so ungenau, daß er Schreibfehler des Textes sinnlos auswendig lernte und unbekümmert wiedergab. Und Richard Wagner hat noch 1876 (im ersten Festspieljahr also!) den Stoßseufzer getan, daß er sich immer wieder fragen müßte, wie er nur „auf den Gedanken gekommen sei, in allen seinen Werken alle seelisch-wichtigen Hauptpartieen für die Tenorstimme zu schreiben..." Aus solchen Erfahrungen heraus hatte er, um sich „des entsprechenden Ausfalls der dramatischen Darstellung zu versichern", für den „Holländer" und nachher auch für den „Tannhäuser" das wichtigste niedergeschrieben, was der Sänger zu beachten hatte. Wirklich durchführen konnte er seine Wünsche erst bei Vorbereitung der ersten Aufführungen in Bayreuth, also für „Ring" und „Parsifal". Und diese Arbeit ist denn auch — neben der musikalischen — immer eine der Hauptaufgaben Bayreuths geblieben bis auf den heutigen Tag. Wird nun der vom Musikalischen herkommende Regisseur auch selber zum Dirigenten, so ist damit eine noch weit größere Einheit von musikalischer und dramatischer Wirkung gesichert, weil beide nun aus einem Willen geleitet werden — während sonst allzu leicht jeder auf seinem Vorrecht glaubt bestehen zu sollen.

Wir leben in einer glücklichen Zeit, in der Errungenschaften moderner Technik das Wissen um Bayreuth in alle Welt hinaus tragen. Vor zehn Jahren wurden die ersten „elektrischen" Schallplattenaufnahmen im Festspielhause gemacht. Seit sechs Jahren überträgt der Rundfunk einzelne Aufführungen. Von ihrer Vorbereitung berichtet der 1934 geschaffene Ufa-Kulturfilm.[3] Alles das kann aber nicht den Eindruck ersetzen, den Mitschaffende wie Zuschauende in Bayreuth selber empfangen. Noch einmal Bahr zu zitieren: „Irgend eine geheime Kraft muß Bayreuth haben, wodurch es sich die kunstgesinnten Menschen immer wieder unterwirft. Auch wer an einzelnem zweifelt, muß doch am Ende bekennen, daß er trotzdem, trotzdem, trotzdem hier immer wieder eine Stimmung erlebt von einer Reinheit, mit der sich nichts in der Welt vergleichen läßt. ... Und so wird, wer auf dem tönenden Hügel steht, auf die Frage, was deutsch sei, mit der Antwort nicht zögern — er wird auf das Haus zeigen, das ruhig ins Land rings ragt, und wird sagen: Das ist es!" —

[3] „Bayreuth bereitet die Festspiele vor". Aufgenommen in Zusammenarbeit mit der Festspielleitung: Winifrid Wagner und Heinz Tietjen. Manuskript: Dr. Hans Lebede, Bild: Karl Puth, Ton: Walter Tjaden, Regie: Rudolf Schaad. Herstellungsleitung: Dr. Nicholas Kaufmann.

Wir erinnern an:

MICHAEL HAYDN ZU SEINEM 200. GEBURTSTAG AM 14. SEPTEMBER 1737

VON BERTHA ANTONIA WALLNER

Weder Zeitgenossen noch neueste Forschung sehen in ihm nur den weniger bedeutenden Bruder eines der größten Meister. Achtunggebietend ist seine Persönlichkeit wie sein Schaffen. Wenn er auch nicht im Vordergrunde des Musiklebens stand, der Ruf des jüngern Haydn drang doch weit über das kleine Salzburger Land hinaus.

Wie der Bruder empfing auch Michael die ersten musikalischen Eindrücke im Elternhause, wo der Vater, ein armer Wagner, am Feierabend die Harfe spielte und Mutter und Geschwister dazu die alten Volkslieder sangen, die auch er hineinwob in sein späteres Schaffen. Bald sollte er Joseph nach Wien folgen als Kapellknabe, und dieser der Lehrer des Jüngeren werden; als Solosopranist nimmt letzterer die Stelle des Älteren ein, als dessen Stimme zu mutieren beginnt; der Beifall Maria Theresias und des Hofes bleibt nicht aus, während für Joseph der harte Kampf um Existenz und Kunst beginnt. Schon in diese Zeit fallen Michaels erste kompositorische Versuche. Der jüngere Reutter erwarb sich wenig Verdienste um die Ausbildung der zwei Haydn; sie waren Autodidakten; beiden gab der auf die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts gegründete »Gradus ad Parnassum« von Johann Joseph Fux die wichtigste Grundlage für ihr künftiges Schaffen; für Michael, dessen Kompositionen wesentlich vokal aufgebaut sind, war diese Schule noch maßgebender, als für Josephs mehr instrumental gerichteten Stil; sein Genie sollte neue Wege wandeln, während das Talent des Bruders das Überkommene weiter gestaltet. Wien, die musikalische Kaiserstadt, bot auch sonst Anregungen in Fülle. Die Klassikervorläufer auf instrumentalem Gebiete, Georg Monn und Georg Christoph Wagenseil u. a. sind bereits am Werke; in Kirchenmusik und Oper klingt der Barock nach (Fux und Caldara); die Träger der Reform sind aber schon auf dem Plan; Hasse's Werke haben sich eingebürgert; Gluck weilt seit 1750 in Wien. Auch mit dem Schaffen Carl Philipp Emanuel Bachs, Carl Heinrich Grauns, später sogar Händels wird Michael bekannt. Auf Orgel und Geige bildet er sich zum tüchtigen Spieler aus, sodaß er Aushilfen im Stephansdom übernehmen kann. Auch die Allgemeinbildung wird nicht vernachlässigt; er lernt Latein, Italienisch, etwas Französisch und befaßt sich mit deutscher Literatur.

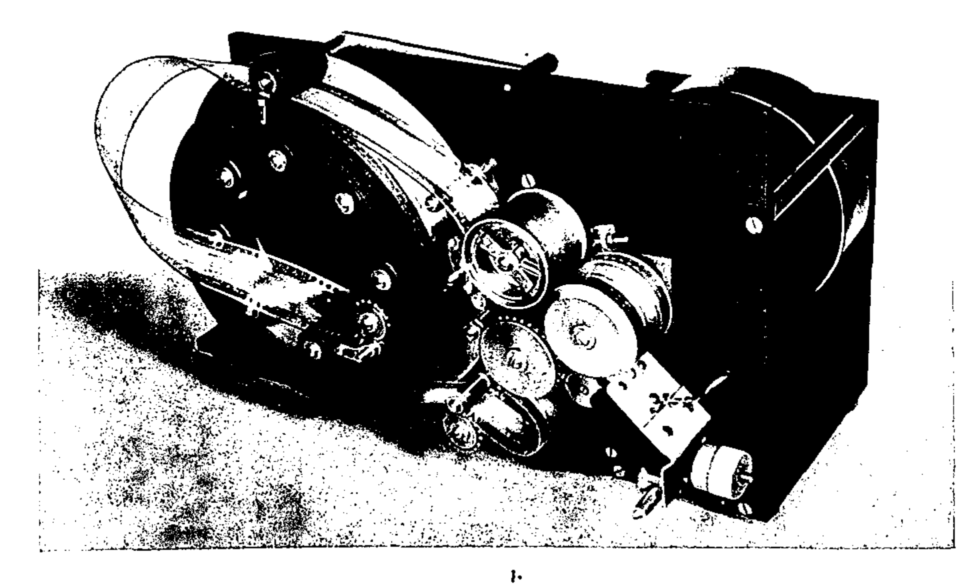
Mit zwanzig Jahren ist Michael Haydn bischöflicher Kapellmeister in Großwardein; hier schreibt er die Messe »SS. Cyrilli et Methodii«, die einzige mit einem großen Apparat von Blechbläsern, ferner eine Sinfonie, eine Partita für Bläser, ein Violin-

konzert. 1762 erfolgt die Berufung als erzbischöflicher Orchesterdirektor nach Salzburg, später die Ernennung zum Konzertmeister und Domorganisten. Damit hat seine äußere Laufbahn ein Ende. Er gewinnt Salzburg so lieb, daß es ihm unmöglich ist, andern Rufen zu folgen; sogar das durch den Bruder vermittelte Angebot des Fürsten Esterhazy schlägt er trotz wirtschaftlich schwerer Lage aus. Er kann sich von seinem Freundeskreise nicht trennen, vor allem nicht von Pfarrer Werigand Rettensteiner in Amsdorf, der ihm auch manche musikalische Anregung bietet; dann hängt er mit rührender Liebe an seinen Schülern, den Kapellknaben, wie den privaten, unter welchen Carl Maria von Weber der Größte war; neben ihm sind Anton Diabelli, Ignaz Aßmayer, Georg Schinn (sein späterer Biograph), Max Keller zu nennen. Leopold Mozart, sein Amtsgenosse, tadelt zwar kleine persönliche Schwächen, ist aber empört, als der allzu sparsame Fürstbischof Colloredo die „wirklich schöne Musik" zu Voltaire's „Zaire" so kärglich entlohnt und Michael Haydn's Können mit Mißtrauen betrachtet. Wolfgang Amadeus hat so viel an seinen instrumentalen, wie den kirchlichen Werken gelernt, daß Wyzewa-Saint Foix ihn neben dem Vater als den hauptsächlichsten Lehrer seiner Kindheit bezeichnen, besonders hinsichtlich seiner Melodik und Form. Noch 1783 läßt sich Wolfgang eine Reihe kirchlicher Werke Michael Haydn's nach Wien senden, und 1788 bittet er die Schwester, das Es-dur-Trio (K. 542) und ein Quartett ihm vorzuspielen, da sie bestimmt gefallen würden. Die Duette für Violine und Bratsche (K. 423/4) hat der zufällig in Salzburg anwesende Mozart geschrieben, um dem erkrankten Haydn Verdrießlichkeiten zu ersparen. 1801 weilt Michael in Wien um der Kaiserin die „Theresienmesse" persönlich zu überreichen. Die dortigen Musiker feiern ihn. 1802 beraubt ihn der Einfall der Franzosen seiner Habe. Da hilft der Bruder aus der Not und die Kaiserin sendet neue Aufträge. Für Joseph Haydns Werke hatte Michael restlose Bewunderung; lange trug er sich mit dem Gedanken, eine Fortsetzung der „Schöpfung" zu schreiben. Von der Urfassung der „Sieben Worte" besitzt die Münchener Bibliothek eine von ihm geschriebene Partitur. 1804 ernennt die Stockholmer Akademie Michael Haydn zum Ehrenmitgliede. Ein zweiter Franzoseneinfall bringt neue Bedrängnis. Und trotzdem schafft der bereits kränkelnde Meister weiter. Er vollendet für die Kaiserin die große Franziskusmesse; für seine „lieben Chorknaben" schreibt er die 3stimmige »Missa St. Leopoldi«; dann beginnt er noch das Requiem, das er nicht mehr vollenden soll. Am 10. August 1806 stirbt er, tiefbetrauert von Freunden und Schülern.

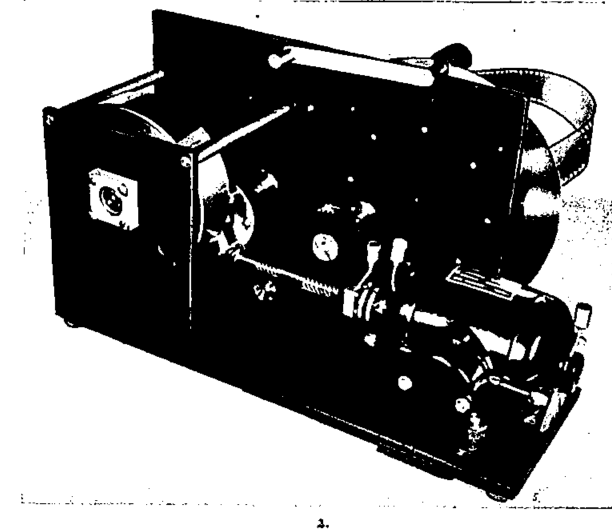
Man nennt Michael häufig zum Unterschiede von Joseph Haydn „den Kirchenkomponisten". An Zahl überwiegen die kirchlichen Werke; einige haben sich auch heute noch im Gebrauche erhalten. Sicher ist er auf diesem Gebiete am bedeutendsten und am vielseitigsten, sowohl in Form als Stil. Der sog. Gregorianische Choral nimmt eine wichtige Stelle in seinem Schaffen ein. Er entlehnt ihm Motive für seine Werke, besonders die Messen, sogar die instrumental begleiteten; auch legt er ihm deutsche Texte für volksliturgische Andachten unter. Charakteristisch ist seine



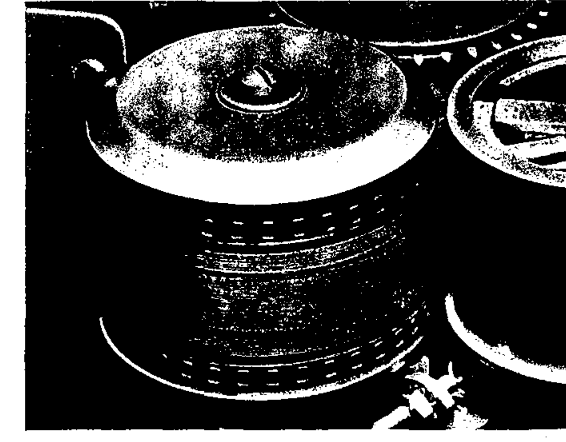
Joh: Michael Haydn



1.



2.



3.

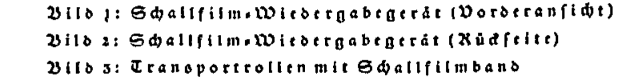


Bild 1: Schallfilm-Wiedergabegerät (Vorderansicht)
Bild 2: Schallfilm-Wiedergabegerät (Rückseite)
Bild 3: Transportrollen mit Schallfilmband

Choralbegleitung; klingende Bässe will er zu den alten Melodien setzen; die Harmonik der Hochklassik folgt Note für Note und verdrängt die alten Modi. Das gleiche Prinzip gilt auch für die mehrstimmigen auf den Choral gegründeten Vokalwerke, wie die »Missa secundum cantum choralem«; nur im Credo imitieren die Unterstimmen über dem Cantus firmus im Sopran, ganz in der Art der alten Vokalpolyphonie. Sie ist nicht spurlos an Michael Haydn vorübergegangen. Sicher wollte er die Karwochenresponsorien (1778) in ihrem Geiste schaffen; das Autograph der Münchener Bibliothek bezeichnet bereits die Orgel „ad libitum"; wesentlicher aber ist die Durcharbeit des Satzes, die Selbständigkeit der Stimmen, die geradezu madrigaleske Wortmalerei. Die österreichischen Denkmäler (Bd. 62 hrsg. v. A. M. Klafsky) bringen die 1770 komponierte achtstimmige (doppelchörige) Antiphon »Ave regina coelorum«, die man beim ersten Anblicke für die Spartierung eines Venetianer Meisters halten möchte. Und doch zeigt dies Werk innigste Verwandtschaft mit der 1796 auf Bestellung des Madrider Hofes entstandenen doppelchörigen „Missa Hispanica", bei welcher zum achtstimmigen Vokalkörper noch das Orchester tritt. In Michael Haydns instrumentierten Kirchenwerken bleiben aber im Gegensatze zu denen seines Bruders die Singstimmen als Träger des Textes die Hauptsache; sie klingen durch; dem klassisch behandelten, aber meist kleinen orchestralen Apparate kommt nur sekundäre Bedeutung zu, auch in den drei Litaneien und der großangelegten »Missa Sancti Francisci« von 1803. Hochbedeutend sind die beiden Requiem. Das 1771 anläßlich des Todes des Fürstbischofs Sigismund von Schrattenbach geschriebene in c-moll ist mit der imitatorischen Arbeit in Introitus und Kyrie das Vorbild zu Mozarts letztem Werke geworden. Umgekehrt war dieses wieder von Einfluß für Michael Haydns gleichfalls unvollendetes Requiem in B-dur; die Kyriefuge mit den drei kontrastierenden Themen ist satztechnisch das Bedeutendste, was der Meister leistete. In den durch die liturgischen Reformen des Fürstbischofs Colloredo veranlaßten Gradualien und Offertorien (an 150) hat der Meister kleine den Worten und dem Festcharakter entsprechende Stücke von großer Mannigfaltigkeit gegeben. Die lange als Erzeugnis des Josephinismus unterschätzten deutschen Messen, welche z. T. auch auf Volksmelodien gesetzt sind, gelangen heute durch die Bestrebungen um möglichst innige Mitwirkung der Gemeinde auch beim katholischen Gottesdienste wieder zu neuer Geltung und gerechterer Beurteilung. Michael Haydns Kirchenwerke sind tiefster Gläubigkeit entsprungen.

Der Dienst im Solde eines kleinen Hofes ließ unsern Meister auch das ihm fernerliegende Gebiet der dramatischen Musik betreten; doch entfaltet er eine merkwürdige Vielseitigkeit in diesen Gelegenheitskompositionen. Da finden sich noch Ausläufer des Barock mit Dacapoarien und Accompagnato-Rezitativen, wie die Serenata „L'Endimione". Eine Vorahnung der Romantik ist die Pantomime „Der Traum" (1767), in welcher die Weisen verschiedener Völker am Hörer vorbeiziehen. Orientalisches Kolorit trägt die Musik zu Voltaire's „Zaire" (Neuausgabe von K. Gei-

ringer). Heimische Volkslieder und Volkstänze sind in die köstliche Gratulation „Die Hochzeit auf der Alm“ (1768) verwoben. Auch den Weiße'schen Text „Die kleine Ährenleserin“ hat Michael Haydn nochmal vertont (1788), durchgearbeiteter als Hiller's Kinderoper, ohne den Charakter des Singspieles zu beeinträchtigen, aber unter Heranziehung von Elementen der Opera buffa und Hinzufügung eines Chorfinale.

Michael Haydns Sololieder sind noch strophisch; die gleiche Form besitzen seine Chöre, die ersten für Männerstimmen geschriebenen; wir verdanken sie dem Rettensteiner'schen Freundeskreise; Naturfreude und auch der Humor kommen in ihnen besonders zur Geltung, letzterer auch in den Kanones, in welchen nach Josephs Urteil der Bruder ihm sogar überlegen war.

Als Instrumentalkomponist war Michael Haydn ungemein fruchtbar und vielseitig, bleibt aber an Bedeutung hinter dem Bruder zurück. Das Orchester behandelt er bereits im Stile der Klassik, namentlich die Bläser. In Sinfonie und Kammermusik hat er die eben vollendete klassische Sonate aufgenommen mit der polyphonen Durchführung der beiden Themen. Er verwendet, wenn auch nicht regelmäßig, das Menuett und als Finale das Rondo. Die Schlußteile der beiden C-dur-Sinfonien gestaltet er zu kunstvollen Fugatos. Am wertvollsten sind die langsamen Sätze. In ihrer Melodik kommt wieder der Gesangskomponist zur Geltung mit all der Süße des Ausdrucks; auch die Mittelstimmen sind durchweg von großer Cantabilität und Selbständigkeit; das Ganze ist von selten lieblichem Wohlklange. Die kurzsätzigen zyklischen Werke, Divertimenti, Cassationen u. a. sind voll frohen Lebens. In den süddeutsch-volkstümlichen Menuetten bleibt die Tanzform gewahrt. Gerade die Instrumentalwerke Michael Haydns bieten noch manche dankbare Aufgaben für Neudrucke und praktische Wiederbelebung, besonders in der Hausmusik. Das wäre wohl die schönste Frucht dieses Gedenkens, auch den Bruder Joseph Haydns in seinen besten Schöpfungen auferstehen zu lassen.

Der Musiker und die Technik:

DER SCHALLFILM, DAS SCHALL-AUFZEICHNUNGSGERÄT DER ZUKUNFT

VON FRIEDRICH TRAUTWEIN

Die Erfindung des Phonographen, die man auf Edison zurückführt, wurde von Berliner, einem Deutschen, von einem interessanten physikalischen Versuch zu einem technischen Meisterwerk weiterentwickelt, und damit wurde erst die Grundlage zu einer gewaltigen Industrie gelegt. Berliner ersetzte die Walze durch die Platte, welche durch Galvanoplastik und Pressung im Wege der Massenfabrikation vielfach kopiert werden kann. Ein weiteres Verdienst Berliners ist der Ersatz der

Tiefenschrift durch die Seitenschrift, die eine bedeutende Verbesserung der Wiedergabequalität zur Folge hatte. Wenn man mit den Kenntnissen der heutigen technischen Akustik Betrachtungen über Schallplatten anstellt, die vor 3 bis 4 Jahrzehnten ohne elektroakustische Hilfsmittel aufgenommen worden sind, so kann man solchen technischen Leistungen nur rückhaltlose Bewunderung zollen. Der Musiker ist leicht geneigt, die Schallplatte einer nur musikalischen Kritik zu unterziehen, die unter dem Eindruck der Klangentstellungen zu einer Ablehnung führt bezw. lange Zeit geführt hat. Auch Überlegungen kultureller Art waren für solche Ablehnungen maßgebend. Die Technik aber hat davon unbeirrt das Ideal der originaltreuen Schallaufzeichnung verfolgt in der Überzeugung, daß es nur eine Aufgabe der kulturellen Führung ist, solche Schallaufzeichnung am rechten Platz einzusetzen. Wenn die Technik wirtschaftlich in der Lage war, an der Verwirklichung dieses Ideals zu arbeiten, so nur dadurch, daß die geniale Leistung Berliners eine gewinnbringende Industrie geschaffen hat, die mehreren Jahrzehnten standhielt, die auch durch die grundlegenden Fortschritte der Elektroakustik zwar sehr befruchtet, aber in ihren technischen Prinzipien bis jetzt nicht geändert worden ist.

Dem Ideal der Originaltreue kommt nach dem heutigen Stande der Technik die Aufzeichnung auf Wachs am nächsten. Wachs ist ein Material von so feiner Struktur und so weich, daß das Einritzen der Schallspur ohne merkliche Verzerrungen vor sich geht. Der elektromagnetische Schreiber, Verstärker und Mikrophon, ebenso die Wiedergabevorrichtungen sind heute so weit vervollkommnet, daß bei unmittelbarer Abtastung des Wachses der Unterschied zwischen Original und Wiedergabe nur bei besonderer Aufmerksamkeit an Nebensächlichem festgestellt werden kann, irgendwelche störenden Entstellungen aber nicht mehr zu bemängeln sind. Leider kann das Wachs nur einige Male unmittelbar abgetastet werden, dann ist es unbrauchbar. Durch die galvanoplastische Kopie und die Pressung entstehen zwar geringe Verzerrungen und Nebengeräusche, die Qualität der so durch Massenfabrikation hergestellten Schallplatte ist aber immer noch ebenso gut, z. T. besser als die der anderen inzwischen erfundenen und entwickelten Schallaufzeichnungsverfahren. Als um die Jahrhundertwende der Däne Poulsen die magnetische Schallaufzeichnung auf Stahl entdeckte und als wenige Jahre später der Berliner Physiker Ruhmer die photographische Schallaufzeichnung erfand, knüpfte man große Hoffnungen an beide Methoden. Die Schallplatte in ihrer Bedeutung als Massenfabrikat konnte aber bis jetzt von keinem der neuen Verfahren verdrängt werden. Die neuen Erfindungen erwiesen sich auf anderen Gebieten als wertvoll: Die Schallphotographie führte zum Tonfilm, die magnetische Schallaufzeichnung, die sich jahrzehntelang keine Bedeutung erringen konnte, hat neuerdings zu dem Magnetophon geführt, jenem Gerät, bei welchem die magnetische Aufzeichnung auf ein schmales Filmband erfolgt, auf das eine magnetische Schicht aufgebracht ist. Die Bedeutung des Magnetophons liegt zur Zeit vorwiegend in seiner Verwendung als Diktiermaschine. Man hat auch Geräte entwickelt, bei denen eine photographische Schall-

aufzeichnung (also ohne Bild wie beim Tonfilm) auf einen schmalen Filmstreifen vorgenommen wird und die Wiedergabe auf photoelektrischem Wege erfolgt (vgl. Heft II, 1 dieser Zeitschrift Seite 70). Die Bedeutung des photoelektrischen Schallfilmgeräts scheint in der Herstellung hochwertiger Einzelaufnahmen zu bestehen, die photographische Vervielfältigung kann, ebenso wie eine Vervielfältigung magnetischer Aufzeichnungen auf elektrischem Wege, hinsichtlich des niedrigen Preises mit der Schallplatte nicht konkurrieren. Auch das Wiedergabegerät wäre wesentlich teuerer als ein Plattenspieler. (Die Kosten der Aufnahmegeräte würden für die Massenverbreitung von Schallaufzeichnungen weniger ins Gewicht fallen.) Zu erwähnen ist noch eine bisher in Deutschland nur in Fachzeitschriften erwähnte neue Schallaufzeichnungsmethode der holländischen Firma Philips, das sogenannte Philips-Millerverfahren, bei welcher durch einen elektromagnetischen Schreiber ähnlich wie bei der Wachsaufzeichnung die Schallinien auf einen berußten Film gezeichnet werden und die Wiedergabe photoelektrisch erfolgt. Ein Urteil über diese Methode und ihre Bedeutung kann noch nicht abgegeben werden.

Die Schallplatte hat aber eine große Schwäche: die beschränkte Spieldauer. Der Wunsch nach einer pausenlosen Schallaufzeichnung von langer Dauer ist so stark und naheliegend, daß die Schallplatte in dem Augenblick ihre Bedeutung verlieren wird, in dem ein Gerät auf den Markt gebracht wird, das eine pausenlose Schallwiedergabe für eine längere Zeit, mindestens etwa $^1/_2$ Stunde, ergibt und in der Wiedergabequalität der Schallplatte nicht nachsteht oder sie möglichst noch übertrifft, wobei das Gerät nicht oder nicht wesentlich teuerer ist als ein Plattenspieler und insbesondere die Kopien im Wege der Massenfabrikation ebenso billig oder billiger hergestellt und auf den Markt gebracht werden wie die Schallplatte. Seit Jahren fehlt es nicht an Vorschlägen zu diesem Problem. Interessant ist ein Vorschlag, die photographierte Schallaufzeichnung im Wege des Buchdrucks zu vervielfältigen. Er greift in die altehrwürdige Erfindung Gutenbergs ein. Man braucht die Zeitung dann nicht mehr zu lesen, sondern man hört die Berichte über die Tagesereignisse; man liest die großen politischen Reden nicht, sondern man hört den Redner in seiner Stimme wann und sooft man will, man kann jederzeit Konzerte, Opern und Schauspiele hören. Die Verwirklichung dieses Vorschlages setzt einen Umsatz von der Größe der Zeitungen voraus. Stückzahlen wie sie heute für Schallplatten in Frage kommen, würden vermutlich die Anfertigung der Klischees nicht rentabel machen. Alle Verfahren für langdauernde Schallwiedergabe laufen auf die Verwendung eines langen Film- oder vielleicht auch Papierbandes hinaus, man kann sie daher alle unter der Bezeichnung „Schallfilm" zusammenfassen. Solche Klischees müßten also viele Meter lang und frei von Stoßfugen sein, eine Technik, die erst zu entwickeln wäre. Das Wiedergabegerät müßte ein photoelektrisches sein, das, wie erwähnt, nicht auf die Preislage eines Plattenspielers herabgedrückt werden kann.

Der Schallfilm ist heute nicht mehr ein physikalisch-technisches als vielmehr ein wirtschaftliches und organisatorisches Problem. Mit neuen physikalischen Entdeckungen,

die für die Schallaufzeichnung Bedeutung gewinnen könnten, ist heute kaum mehr zu rechnen. Man hat also zu prüfen, welches Verfahren die Aufgabe der langdauernden und massenfabrikatorisch kopierbaren Schallaufzeichnung am besten löst oder man wird hierzu die bekannten Verfahren zur besten Lösung der Aufgabe kombinieren. Ebenso wichtig ist es, die organisatorischen und kaufmännischen Arbeiten zu leisten und das erforderliche Kapital bereitzustellen, um solche Schallaufzeichnungen und Wiedergabegeräte auf den Markt zu bringen.

Für die Bewältigung der so gekennzeichneten Aufgaben ist das Schallfilm-Syndikat (Berlin-Charlottenburg, Carmerstraße 13) gegründet worden. In den Laboratorien des Schallfilmsyndikats ist unter diesen Gesichtspunkten ein Schallfilmgerät entwickelt worden, welches an Arbeiten des Kölner Ingenieurs Dr. Daniels anknüpft. Die Aufzeichnung erfolgt nach der altbewährten Methode von Berliner durch Einritzen der Schallspur auf einen Träger. Der Träger besteht aus einem Filmband von den Abmessungen des normalen Kinofilms, das aus einer Spezialmasse hergestellt ist. Auf die Vorder- und Rückseite dieses Filmbandes können je 75 Tonspuren nebeneinander eingeritzt werden, Anfang und Ende des Bandes sind verschränkt — in Figur einer „8" — zusammengeklebt. Sämtliche Tonspuren werden so in einem Zuge schraubenlinienartig bespielt. Das Gerät ist in den Abbildungen (vor S. 169) dargestellt. Die beiden ersten Bilder zeigen (Vorder- und Rückseite) das Wiedergabegerät. Die Drehung besorgt ein Elektromotor, die Abtastdose entspricht genau der bei der elektrischen Schallplattenabtastung üblichen Konstruktion. Als Verstärker und Lautsprecher kann jeder Rundfunkempfänger verwendet werden. Je hochwertiger und größer der Verstärker, desto besser und lautstärker ist selbstverständlich auch die Wiedergabe. Bild 3 läßt die Schallspuren deutlicher erkennen und zeigt die Konstruktion des Filmtransports. Die Materialausnutzung ist bei diesem Gerät sehr weit getrieben. Ein Schallfilm mit einer Aufzeichnungsdauer von 1 Stunde wiegt etwas weniger als eine Schallplatte von 25 cm Durchmesser, die bekanntlich nur eine Spieldauer von 2 mal 3½ Minuten aufweist. Der Schallfilm ist unzerbrechlich, kann daher leicht und sicher versandt werden. Dem Gerät ist eine Tabulatur beigegeben, mittels derer man jede gewünschte Stelle der Schallaufzeichnung schnell auffindet und als Anfang der Wiedergabe einstellen kann. Man kann also z. B. auf einem Stundenfilm mehrere verschiedene Schallaufzeichnungen aufbringen und jede einzeln aus dem Zusammenhang leicht herausfinden.

Mit der fortlaufenden einspurigen Schallaufzeichnung wie sie z. B. bei dem oben erwähnten Magnetophon und dem photographischen Schallfilmgerät verwendet wird, besteht die Möglichkeit einzelne Partien herauszuschneiden und die Enden wieder zusammenzukleben, fremde Particen einzusetzen u. a. Die mehrspurige Aufzeichnung auf ein geschlossenes Band bietet diese Möglichkeit nicht. Ob dies ein Vorteil oder Nachteil ist, ist nach der Lage des Falles zu entscheiden. Das Schneiden hat ohne Zweifel große Vorteile für die Aufnahme. Man kann aus mehreren Aufnahmen desselben Stücks die besten Particen zusammensetzen. Für die Wiedergabeko-

pien kann aber die Möglichkeit nachträglicher Änderungen einen großen Nachteil bedeuten, man denke z. B. an Kopien von politischen Reden! Die Wiedergabetreue der Schallplatte ebenso wie des geschlossenen mehrspurigen Schallfilmbandes ist unter diesem Gesichtspunkt gerade ein besonderer Vorteil.
Die Vervielfältigung geschieht bei dem Verfahren des Schallfilmsyndikats auf elektrischem Wege, indem die Uraufnahme abgetastet und davon zahlreiche neue Schallfilme angefertigt werden. Das Verfahren soll sich ebenso wie Galvanoplastik und Pressung für eine Massenfabrikation eignen.
Das Gerät des Schallfilm-Syndikats ist unter dem Gesichtspunkt der Massenverbreitung von Schallaufzeichnungen entwickelt. Es scheint aber, daß es sich auch für Sonderfälle, wie z. B. für wissenschaftliche und Forschungszwecke, für den Musikunterricht und das Musikstudium besser eignen wird als die Schallplatte.
Es ist sehr zu begrüßen, daß das Problem der langdauernden Schallaufzeichnung jetzt gründlich angefaßt wird und daß dies in Deutschland geschieht. Man darf erwarten, daß die neue Schallaufzeichnung ebenso den Jahrzehnten standhalten wird wie das Werk Berliners. In der Wirtschaft und Technik gilt häufig das Gesetz, daß das Gute des Besseren Feind ist. Das in Massen einzuführende Neue muß so gut sein, daß es durch Verbesserungen auf absehbare Zeit zwar befruchtet, aber nicht umgestoßen werden kann.

Stätten deutscher Musikkultur

DRESDEN

Das Antlitz Dresdens ist von dem Geist und dem Gestaltungswillen des Barock geprägt. Und wie der Kunsthistoriker gegenüber der reichen Ausbeute an Barockbauten lediglich einige kümmerliche Reste von Kunstdenkmälern des Mittelalters und der Renaissance vorfindet, so fließen auch für den Musikhistoriker erst mit dem Beginn des Frühbarock die Quellen reichlicher und gestatten ein klares Bild von dem Musikleben dieser Stadt zu zeichnen.
Die Grundlage für Dresdens spätere Entwicklung zur führenden Musikstadt schuf Kurfürst Moritz von Sachsen, der Dresden an Stelle von Torgau zur Residenz erhob, nachdem er den ernestinischen Wettinern den Kurhut und den größten Teil ihres Länderbesitzes entrissen hatte. Seiner neuen Würde entsprechend ließ er die Residenz prächtig ausbauen, gab noch im Jahre 1547 den Befehl zum Erweiterungsbau des alten Herzogschlosses und bald darauf die Anordnung zur Gründung einer ständigen Kantorei. So beginnt mit dem Tage der Veröffentlichung der „Kantoreiverordnung“, dem 22. September 1548, ein neues Blatt in der Musikgeschichte Dresdens und zugleich die Geschichte der heutigen Sächsischen Staatskapelle, die sich aus dieser Kantorei entwickelt hat.
Mit der Organisation und Leitung dieser Kantorei wurde der ehemalige Torgauer Kantor und engste Mitarbeiter Martin Luthers, Johannes Walther, beauftragt. Sie bestand aus zehn Sängern, neun sogenannten Diskantisten (d. h. Knaben, die in den mehrstimmigen Kompositionen die Sopranpartie sangen) und einem Organisten. Ihre Hauptaufgabe bestand in der Ausführung der Kirchenmusiken in der Hofkapelle; sie mußte daneben aber auch bei allen Hoffestlichkeiten, wohl zusammen mit den Hoftrompetern und Heerpaukern, die eine Zunft für sich bildeten, mitwirken. Dementsprechend wird ihr Repertoire das gesamte zeitgenössische geistliche und weltliche Schaffen der bedeutendsten

deutschen und niederländischen Meister (vor allem des Orlando di Lasso) umfaßt haben, zu dem sicherlich die noch immer in höchstem Ansehen stehenden Werke der großen niederländischen Kontrapunktisten hinzugekommen sind, d. h. die Kompositionen eines Josquin, Gombert, Clemens non papa u. a. —

Über die weiteren Geschicke und Leistungen dieser Kantorei sind wir ausgezeichnet unterrichtet; nicht nur durch die in ihrem Kreise entstehenden Kompositionen, sondern vor allem auch durch die „Kantoreiordnungen", die von Zeit zu Zeit neu, vor allem bei dem Amtsantritt eines neuen Herrschers, erlassen wurden. Sie enthalten sowohl die Namen der Kantoreimitglieder wie Angaben über deren Nationalität. So spiegeln sie zugleich den Einfluß, den fremde Nationen auf das deutsche Musikschaffen gewonnen haben, wie die Entwicklung der Musik in Dresden überhaupt wider.

Johannes Walther trat unter Kurfürst August in den Ruhestand. Sein Nachfolger wurde der berühmte Mattheus le Maistre, ein gebürtiger Niederländer, der vorher Domkapellmeister in Mailand gewesen war. Aus dieser Zeit hören wir auch, daß neben den Sängern einige Instrumentalisten angestellt waren, und zwar Italiener.

Deutsche, Italiener und Niederländer wechseln in der Führung der Kapelle, deren Mitglieder (Sänger und Instrumentisten) sich aus Deutschen, Italienern, Niederländern und Franzosen zusammensetzen. Ihr Ruhm ist nunmehr schon weit über die Grenzen des Landes gedrungen, und mehr als einmal muß sie außerhalb bei den Festlichkeiten eines anderen Hofes aushelfen. Über ihre Mitwirkung bei den Festen des sächsischen Hofes erhalten wir übrigens äußerst genaue und interessante Aufschlüsse durch die umfangreichen Bilderwerke des Dresdner Malers Daniel Bretschneider, die dieser anläßlich der verschiedenen Turnierspiele, Fastnachtumzüge usw. geschaffen hat, und die noch heute in der Sächsischen Landesbibliothek aufbewahrt werden.

Doch verblaßt das alles vor dem, was Dresden auf musikalischem Gebiet im 17. Jahrhundert geleistet hat. Jetzt ist Dresden nicht mehr nur der Sitz einer berühmten Kapelle, an deren Spitze ausgezeichnete Kapellmeister und Komponisten stehen, sondern die Stadt wird zum musikalischen Mittelpunkt Deutschlands und des gesamten Nordens. Daß sie das trotz der verheerenden Zeiten des Dreißigjährigen Krieges bleiben konnte, ja daß sie es überhaupt erst wurde, verdankt sie ausschließlich ihrem musikalischen Leiter Heinrich Schütz, der hier von 1617 bis 1672 wirkte. Was er als schöpferischer Musiker seinem Vaterland, ja der ganzen Welt bedeutet hat und noch bedeutet, ist bekannt. Er ist schlechthin der Repräsentant des deutschen Frühbarock. Was er aber als Lehrer und Organisator bewirkte, war nicht minder unvergänglich und wird am schönsten dadurch ausgedrückt, daß man ihm den Beinamen eines „Vaters der deutschen Musici" gab.

Noch in Schütz' letzte Lebensjahre fällt die Gründung des 1. Opernhauses in Dresden, das Johann Georg II., der dem Theater und besonders der italienischen Oper sehr zugetan war, errichten ließ. Die Grundsteinlegung erfolgte am 1. August 1664, die Einweihung am 27. Januar 1667.

Daß dadurch das Musikleben Dresdens einen neuen, starken Auftrieb erlebte, ist selbstverständlich. Nicht umsonst sprach man von „goldenen Zeiten" für die Musik in Dresden. Wie stark das die Menschen dieser Zeit selbst empfunden haben, veranschaulicht am besten ein zeitgenössischer Bericht. Es heißt darin: „Dresden schien zu meiner Zeit ein wirklich bezauberndes Land, welches sogar die Träume der alten Poeten noch übertraf. Man konnte hier wohl nicht ernsthaft sein. Man wurde mit in die Lustbarkeiten und Schauspiele hineingezogen, nicht anders, als ob man darin einige Rollen zu spielen hatte. Hier gibt es immer Maskeraden, Helden- und Liebesgeschichten, verirrte Ritter, Abenteurer, Wirtschaften, Schützen- und Schäferspiele, Kriegs- und Friedensaufzüge, Zeremonien, Grimassen, Raritäten usw.; kurz alles spielt, man sieht zu, spielt mit, wird selbst gespielt. Ludendo ludimur".

Es ist zugleich aber auch die Zeit, der man vorgeworfen hat und noch vorwirft, daß sie zugunsten der ausländischen Kunst die einheimische vernachlässigt, wenn nicht sogar unterdrückt habe. Nun ist es freilich wahr, daß vor allem die Sänger, aber auch viele der Kapellmitglieder Ausländer — besonders Italiener

und Franzosen — waren. Es ist ebenso bekannt, daß die deutschen Komponisten italienische oder französische Texte vertonen mußten, wenn sie in der Oper zu Worte kommen wollten. Aber man darf auf der anderen Seite auch nicht vergessen, daß es sich hierbei um Kunstformen handelte, die ihren Ursprung in Italien und Frankreich hatten und von dort nach Deutschland „eingeführt" worden waren. Die deutschen Meister mußten sich also erst einmal mit ihnen auseinandersetzen. Das aber heißt wiederum, daß sie sich zunächst die von den Romanen geprägten Formen aneignen, gewissermaßen durch sie hindurch mußten. Wie gründlich sie das getan haben, beweist am besten die Tatsache, daß im gleichen Maße wie die Italiener die deutsche Bühne, sie die italienische Bühne beherrschten, eine Erscheinung, die leider noch viel zu wenig beachtet worden ist. —

An diesem Assimilierungsprozeß fremder Kunst, an ihrer Entscheidung und Überwindung, nimmt Dresden und seine Oper hervorragenden Anteil. Und wenn noch heute die Dresdner Oper im Ausland als hervorragende Kunststätte berühmt ist und geschätzt wird als wichtigste Vermittlerin europäischen Kulturgutes, so liegt das in diesen Traditionszusammenhängen mitbegründet, die über die Zeit hochbarocker Opernkultur letzten Endes bis zu Heinrich Schütz zurückreichen. Es ist mit das Verdienst der Männer wie Hasse, Pisendel, Naumann, Schuster, Seydelmann u. a., die, wenn auch in fremdem Gewande, der deutschen Kunst im Ausland Gehör zu verschaffen wußten. Von den vielen Zeugnissen, die Dresdens Führerstellung in der Zeit des Barock eindeutig beglaubigen, sei in diesem Zusammenhang nur der bekannte Ausspruch von Jean Jacques Rousseau angeführt, der das „Opernorchester des Königs von Polen zu Dresden" als das vollkommenste Ensemble und als vorbildlich in seiner Klanggruppierung bezeichnet.

Stand bisher das höfische Musikleben im Vordergrund, so nimmt nunmehr auch das Bürgertum an dem sinfonischen und theatralischen Schaffen tatkräftig Anteil. In der Übergangszeit von Rokoko zu Romantik entstehen in Dresden eine Reihe von Gesellschaften, die sich dieser Aufgabe widmen und so den Boden vorbereiten helfen, der für das Schaffen von Carl Maria von Weber und dessen Auswirkung Vorbedingung war. —

Es waren dies unter anderem die Kreise um das „Societätstheater", die bewußt das neuentstehende deutsche Singspiel pflegten, die Besucherkreise der sog. „Großen Konzerte" und „Quartettakademien", die im Hotel de Pologne abgehalten wurden, und der „Dresdener Liederkreis", von dessen Mitgliedern sich eine ganz beachtliche Zahl um die Gestaltung zeitgemäßer Operntexte bemühte, und schließlich die „Dreyßigsche Singakademie".

Zunächst stehen sie abseits des großen Kunstbetriebes; als aber in Dresden die deutsche Oper gegründet und Carl Maria von Weber zu ihrem Leiter berufen wurde, kam ihre große Stunde. Und daß sie Weber als ihren geistigen Führer anerkannten, zeigt, daß sie die Tragweite seines Schaffens begriffen hatten. Er, der eine ausgesprochene Kämpfernatur war, reißt sie heraus aus ihrem beschaulichen Dasein, schafft aus ihnen eine Macht und zeigt ihnen ein Ziel, das sie wohl erträumt, aber in der Selbstgenügsamkeit ihres Tuns wieder aus den Augen verloren hatten: die deutsche Nationaloper und ihre Vormachtstellung.

Das war ein klares Ziel und Weber kannte als Künstler und Musikpolitiker keine Kompromisse. So mußte es zur Auseinandersetzung mit den Italienern und der italienischen Oper in Dresden kommen. Wir wissen, daß die deutsche Oper allmählich als gleichberechtigt anerkannt werden mußte, daß die Bedeutung der italienischen immer mehr eingeschränkt und schließlich, aber erst nach Webers Tode, aufgelöst wurde. Das wäre jedoch nicht möglich gewesen ohne die geistige Sammlung und Besinnung auf das bodenständige Kunstschaffen, die in jenen musikalischen Bürgerkreisen Dresdens angebahnt worden war.

Trotzdem hatte auch Webers Amtsnachfolger, K. G. Reißiger, zunächst noch kein allzuleichtes Arbeiten. Sein Verdienst besteht vor allem darin, daß er die Dresdner mit den „Wiener Klassikern" vertraut machte und — darin deckten sich seine Anschauungen mit denen König Augusts II. — Glucks Bühnenwerke zur Aufführung brachte.

Einen wirklich starken Impuls, der leider nur von kurzer Dauer war, erhielt die Dresdner Oper jedoch seit Weber erst mit der Anstellung

Richard Wagners, dessen „Rienzi" am 20. Oktober 1842 in dem neuen Semperbau unter rauschendem Beifall uraufgeführt worden war. Unter seiner Leitung kam es dann, außer den Uraufführungen des „Fliegenden Holländer" und des „Tannhäuser", vor allem wieder zur längst notwendigen Bereicherung des Spielplanes mit Werken von Weber, Mozart und Gluck und zu der im Musikleben Deutschlands epochemachenden Aufführung von Beethovens IX. Sinfonie. Es ist allgemein bekannt, daß und warum Wagner sein Dresdner Amt aufgeben mußte. Ein unermeßlicher Schaden für Dresden! Denn seine Nachfolger Karl Krebs und Julius Rietz, der Reißigers Stelle übernahm, konnten ihn, so ausgezeichnete Musiker sie auch waren, natürlich in keiner Weise ersetzen. So zeigt die Dresdner Oper in beiden Jahrzehnten nach 1850 kein besonders persönliches Gepräge. —
Ein neues Blatt im Musikleben Dresdens und zugleich eine Zeit höchsten Theaterruhmes begann erst mit der Ernennung Ernst von Schuchs zum Kapellmeister im Jahre 1873. Wieder wird hier ein Ensemble geschaffen, dessen Ruf sich rasch über die ganze Welt verbreitete. Dazu kamen seit 1901 die Uraufführungen der Opern von Richard Strauß, deren jede eine Sensation für die gesamte musikalische Welt bedeutete und unzählige Fremde nach Dresden führte. Aber auch die anderen musikalischen Institute Dresdens leben in dieser Zeit neu auf. Das altehrwürdige Kreuzkantorat hatte in Julius Otto einen ausgezeichneten Vertreter gehabt, dessen unermüdliche Arbeit sich noch in der Folgezeit segensreich auswirkte. An den Dresdener Musikschulen wird eine junge Komponistengeneration herangebildet, deren Schaffen durch die Gediegenheit der Schreibweise — ein Erbteil der protestantischen Kantorengeneration — interessiert. Daneben wirkte und wirkt vor allem der Dresdner „Tonkünstlerverein" auf das Musikleben belebend, der sich immer wieder in uneigennütziger Weise für das zeitgenössische Schaffen einsetzt und die Werke unserer großen Meister der Vergangenheit in vorbildlicher Weise pflegt. Unterstützt wurden diese Bestrebungen nachdrücklich von der „Dresdener Philharmonie", deren Gründung ebenfalls in diese Zeit fällt. Hervorragende Dirigenten und Solisten zählten zu ihren Mitwirkenden und sicherten diesem Institut einen ersten Platz im Musikleben der Stadt Dresden.
Die schönste Anerkennung für die unermüdliche Arbeit ihrer Kunstinstitute und eine neue Betätigung als Musikstadt fand Dresden, als der Sächsischen Generalintendanz die Durchführung der 1. Reichstheaterfestwoche im Jahre 1934 übertragen wurde. Die glanzvollen Aufführungen, die noch allen erinnerlich sind, trugen den Ruf der Staatsoper Dresden, der Sächsischen Staatskapelle und ihres jetzigen Leiters, Professor Dr. Karl Böhm, wieder in alle Welt. — Gerhard Pietzsch

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

Musikfeste–Festmusiken

TONKUNSTLERVERSAMMLUNG DES ADMV IN DARMSTADT / FRANKFURT A. M.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein hat praktisch aufgehört zu existieren. Mit seiner 68. Tonkünstlerversammlung schloß er sein 76-jähriges Wirken ab, um seine Aufgaben hinfort in die Hände der Reichsmusikkammer zu legen. In der Hauptversammlung, die am 13. Juni im Festsaal des Alten Palais zu Darmstadt stattfand, verkündete Prof. Dr. Peter Raabe, der bekanntlich zugleich Präsident der Kammer und und Vorsitzender des Vereins ist, diese Tatsache den Mitgliedern, die, lediglich aus formalrechtlichen Gründen, in einer inzwischen abgehaltenen letzten Hauptversammlung den Entschluß des Vorsitzenden zu bestätigen hatten. Nach den Ausführungen Prof. Raabes entfallen durch das Bestehen der Kammer nunmehr die Voraussetzungen, auf Grund deren Franz Liszt einst den ADMV. ins Leben rief, und sind jetzt die Möglichkeiten gegeben, den viel größer gedachten ursprünglichen Plänen des Vereinsgründers, deren damalige Undurchführbarkeit die Ersatz-

schöpfung des ADMV. erstehen ließ, Wirklichkeit zu verleihen.
Soweit die bevorstehende Neuordnung bereits durchgeführt und in allgemeinen Zügen entworfen ist, wird sie sich ungefähr folgendermaßen ausnehmen:

Es werden von der Reichsmusikkammer alljährliche sogenannte Reichsmusiktage (nach dem Vorbild etwa der Reichstheaterwochen) abgehalten werden, die in repräsentativer Form aufgezogen sind und bei deren Hauptveranstaltung der Führer anwesend sein und Reichsminister Dr. Goebbels als Präsident der Reichskulturkammer richtungweisende Ansprachen halten wird. Diese Tagungen sind verbunden mit Kongressen der Verleger, Kunstbetrachter usw., denen hier Gelegenheit gegeben sein soll, sich über Spezialfragen ihres Gebietes zu besprechen. Die Programme werden das Prinzip der Aufführung ausschließlich neuer bzw. zeitgenössischer Werke fallen lassen und, teils mit Rücksicht auf eine größere Zugkraft für das Publikum, teils aus Gründen wünschenswerter Vergleichsmöglichkeiten, seltener gehörte Werke der großen Meister der Vergangenheit einbeziehen. Daraus ergibt sich automatisch eine kleinere, engere und strengere Auswahl der Zeitgenossenwerke, unter denen nun wiederum nicht sowohl Uraufführungen das Feld beherrschen, sondern, gerade um dem modischen Uraufführungs-Unfug zu steuern, erfolgreich uraufgeführte Werke der letzten Spielzeiten zu weiterer Empfehlung herausgestellt werden sollen. Nach gleichen Grundsätzen werden neben dieser Haupttagung, über verschiedene Städte verteilt, kleinere Tonkünstlerversammlungen abgehalten werden, bei denen möglichst ein Austausch der Komponisten nach den verschiedenen Stämmen und Landschaften statthaben soll. Von Wichtigkeit scheint die Feststellung, daß neben dem anerkannt Werthaltigen und dem aus gradliniger, traditionsgetreuer Entwicklung Erwachsenen in den Vortragsfolgen auch das Experiment durchaus nicht verpönt sein soll, da ja niemals irgend eine Gewißheit darüber bestehen kann, in welcher Gestalt das erwartete und erwünschte „Neue" einmal hervortreten oder sich ankündigen wird.

*

Auf dieser Darmstadt/Frankfurter letzten Tonkünstlerversammlung des ADMV. war allerdings die kühne, wagemutige Neulandsuche kaum vertreten. Weniger als im Vorjahre in Weimar. Beginnen wir unsere Werkbetrachtung nach diesem gewiß nicht nebensächlichen Gesichtspunkt, so ist kein Zweifel möglich, womit zu beginnen sei. Ganz fraglos mit der letzten Opernaufführung des Festes: den „Carmina burana" von Carl Orff. Das ist keine unproblematische Angelegenheit; aber eine Sache, die ein Gesicht hat, die etwas besagen will und bei der kein leeres Stroh gedroschen wird. Was der Komponist hier zuwege gebracht hat, bedeutet mehr, als einen kuriosen Gruß des Mittelalters. Es bedeutet einen Beweis der tatsächlichen Beziehungen, die in geistiger wie künstlerischer Hinsicht zwischen unserer Gegenwart und jenen versunkenen Zeiten bestehen, sowohl als Lebensgefühl wie als Ausdrucksstil. Eine Auswahl aus den lateinischen und mittelhochdeutschen Liedern der Benediktbeurer Handschrift aus dem 13. Jahrhundert bildet den textlichen Vorwurf. Frühlings-, Sauf- und Liebeslieder voll strotzender Vitalität. Ihre lapidar formulierten Inhalte finden eine getreue Spiegelung in Orffs Musik, die den psalmodierenden Stil mittelalterlicher Melodik mit den Impulsen moderner Rhythmik versetzt und dem Ganzen eine raffiniert aufgezäumte instrumentale wie vokale, insbesondere chorische Klanggewandung verleiht. Die Primitivität der Satztechnik und der Formanlage wirkt hier nicht störend, sondern monumentalisierend. Diese Musik ist ein Triumph bewußter Einfachheit, ein Sieg der Diatonik und der „Schwindelfreiheit" in jedem Betracht. Ein anderes bleibt die Frage, ob die „Kantate" auch ohne derart wirksame szenische Aufmachung, wie sie ihr im Frankfurter Opernhause durch Dr. Oskar Wälterlins Regie und Ludwig Sieverts eindrucksvolle Bildgestaltung zuteil wurde, oder ohne gleichzeitige Beschäftigung des Auges überhaupt, von ihrer musikalischen Überzeugungskraft nichts verlieren würde (selbst bei so werbender Einsatzfreude des Dirigenten, wie hier Bertil Wetzelsberger sie zeigte). Außerdem läßt sich vom Standpunkt der Zeitforderungen noch der Einwand erheben, daß mit dem Werke ein verhältnismäßig kleiner Kreis von Kennern, Fein-

schmeckern und intellektuellen Genießern bereichert wird, während die große Allgemeinheit schon wegen der überwiegenden lateinischen Sprache (deren Übersetzung aber einen Substanzverlust bedeuten würde) keinen Zugang dazu hat. Doch darf in diesem Falle wohl behauptet werden, daß der künstlerische Rang der Sache ihr genug Eigenwert gibt, um diesen Einwand nicht allein entscheidend sein zu lassen. Denn hier spricht fraglos ein starkes Talent und ein wahrhaft schöpferischer Wille.

Über alle anderen Musikdarbietungen des Festes darf in gedrängter Kürze berichtet werden. Dem Orff voraus ging in Frankfurt die schon von Baden-Baden her bekannte und hier bereits gewürdigte Ballett-Pantomime Hermann Reutters „Die Kirmes von Delft". Unter Wetzelsbergers Musikleitung und Heinz Denies' Tanzleitung, mit Denies und Lotte Riegel in den Hauptrollen bestätigte die schöne Arbeit ihre Qualitäten noch eindeutiger, als bei der genannten früheren Gelegenheit. — Auch die Festoper, die in Darmstadt den Auftakt zu allem gab, ist schon bekannt und hat sich auf mehreren deutschen Bühnen erfolgreich behauptet: der „Diener zweier Herren" von Arthur Kusterer. Der gewitzten Partitur, die ein Kompendium aller denkbaren Opernstile von Rossini bis zum Jazz-Theater darstellt, im Lyrischen besonders dem „Rosenkavalier"- und „Arabella"-Strauß verpflichtet, ist die geschickt nach Goldonis unverwüstlichem Stoff geformte Handlung natürlich ein nicht zu unterschätzender Wirkungshelfer. Auch geschah hier unter Karl Friderichs Stabführung, Bruno Heyns Regie und Mitwirkung von Gesangskräften wie Hermann Schmid-Berikoven, Erna v. Georgi, Karl Kather, Susanne Hagen-Heilmann, Regina Harre und anderen das Äußerste, den beschwingten, spielerischen Geist des Werkes leuchten zu lassen.

*

Die Ausbeute der beiden Orchesterkonzerte ist schnell genannt. Sie bestand zunächst in Ludwig Webers „Chorgemeinschaft" „Wir schreiten", einem vaterländischen Bekenntniswerk, in dessen chorischem Verlauf auch der Gesang der sonst zuhörenden Gemeinschaft organisch eingebaut ist, und das in seiner meisterlichen Machart wie sauberen stilistischen Haltung einen Beleg für die sichere Vereinbarkeit von fachlichem Hochwert mit volkstümlicher Wirkung liefert. Ferner in Hermann Wunschs „Variationen und Fuge über ein Schweizerlied" op. 59, einem effektvollen Orchesterstück von farbiger Palette und lebhafter Kombinationsphantasie. Sodann der „Variationen-Suite über eine Lumpensammlermelodie" von Werner Trenkner, der sich ähnliche Vorzüge nachrühmen lassen, und Johann Nepomuk Davids „Konzert für Flöte und Orchester" (von Carl Bartuzat vorzüglich geblasen). Dies letztere Werk hat nicht die formale und stilistische Geschlossenheit, die andere Arbeiten des hochbefähigten Tonsetzers auszeichnet. Es überrascht aber durch sein Anknüpfen an klassisch-romantische Vorbilder und durch die Art, in der es sich vom spätromantischen, symphonischen Konzertstil entfernt. Was es dem Soloinstrument zu bieten hat, sind sozusagen konzertmäßig gesteigerte Etüden (z. B. für Repetiertechnik, Staccato-Spiel, Triller und Läufe aller Arten) auf kontrapunktisch aufgelockerter Begleitgrundlage, am überzeugendsten in den vitalen, bewegungsfreudigen Partien. — Neben diesen immerhin schärfer profilierten Stücken wollten sich Kompositionen wie die unausgeglichene „Symphonische Suite" op. 20 von Cesar Bresgen, das bunte, zwischen Weber, Pfitzner, Strawinsky und Debussy schwankende, dabei recht anspruchsvoll auftretende „Konzert für Klavier, Klarinette und Streicher" von Gerhard Frommel (Dr. Georg Kuhlmann und Michael Mayer waren seine solistischen Fürsprecher), ein sehr „gesträußelter" „Festlicher Aufklang" Ludwig Lürmanns sowie eine ausgedehnte „Symphonische Musik" verspätet-neudeutscher Haltung von Gustav Geierhaas nicht so sehr als schöpferische Beiträge zur Ausdrucksformung einer neuen Zeit empfehlen.

Der erste dieser Orchesterabende in Darmstadt wurde vom Landestheaterorchester unter Karl Friderich bestritten (Mitwirkend verschiedene Chöre), der zweite im Frankfurter Opernhaus zur Hälfte vom Orchester des Reichssenders Frankfurt unter Hans Rosbaud, zur Hälfte vom Museumsorchester unter Franz Konwitschny.

*

Als Hauptertrag der Kammermusikkonzerte sind zu buchen ein nicht mehr unbekanntes Streich-

quartett von Otto Besch, dem feinsinnigen, erfindungsreichen Gestalter und meisterlichen Kontrapunktiker, vier „Gesänge vom Tage“ des Zeichners zart geschwungener Ausdruckslinien Karl Marx, sodann Wilhelm Malers längst qualifiziertes Quartett in G und Hermann Simons „Goethe-Gesänge für eine mittlere Männerstimme mit Instrumentalbegleitung“. Dieser Simon war wohl neben dem Orff die eindrucksvollste Gabe der Tagung. Auch er bezeichnenderweise im Technischen primitiv, doch ebenfalls voll gesammelter Kraft des Empfindens und von beredter Größe der musikalischen Geste. Ein zwingender Talentbeweis. — Sonst gab es noch eine könnerisch gemachte Oboensonate mit Klavier von S. W. Müller, ein wohlgearbeitetes Streichtrio Hermann Schröders, drei Sopranlieder mit kontrapunktierender Streichquartettbegleitung von Adolf Pfanner und ein von allerlei Reminiszenzen gespeistes Quartett für Klarinette, Violine, Viola und Cello aus Werner Schrauths Feder zu hören. Die hauptsächlichsten Interpreten der beiden Kammermusikveranstaltungen waren: das Fehse- und das Lenzewski-Quartett, Fred Drissen (Marx-Lieder), Günther Baum (Simon-Gesänge), N. W. Schleif (Oboe) und S. W. Müller als Klavierbegleiter seiner Sonate.

*

Als „Tag des Volkes“ vielleicht etwas zu vielsagend bezeichnet war eine Vorführung „Neuer unterhaltsamer Musik“ mit einer sauber gefügten, hübschen „Glückwunsch-Kantate“ Hans Langs, den gefälligen „Handwerkertänzen“ von Gerhard Maaß, einem kontrapunktischen Scherz „Der kuriose Kaffeeklatsch“ von Hans Weiß und Hermann Grabners ansprechender „Fröhlichen Musik“; alles ausgeführt vom Orchester und Chor der Hessischen Landesmusikschule, geleitet von Bernd Zeh.

Gewichtiger auf alle Fälle gab sich die Morgenfeier der Studenten in der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt, vor allem durch den gehaltvollen, gedankenreichen und sehr aktivistischen Vortrag Prof. Dr. Josef Müller-Blattaus über „Volksmusik und Kunstmusik“ in ihrer gegenseitigen Bedingtheit, ihrem Kräfteaustausch und ihrer Gemeinschaftsmission. Der Chor des NSDStB der Universität mit Chor und Orchester der Musikhochschule rahmten diese Rede mit Heinrich Spittas Mannschaftsgesang „Heilig Vaterland“ und Helmut Bräutigams Kantate für Mannschaftschor, Einzelstimmen und Orchester „Frühlingsfeier“, dem umfänglichen und auf monumentale Eindrücke ausgehenden Versuch eines chorischen Bekenntniskunstwerks großen Stils, dessen stärkste Wirkungsfaktoren in dem ethischen Willen, dem Feuer ehrlicher Begeisterung und dem Aufgebot reichster Mittel liegen. Musikalisch strebt es eine Synthese homophoner und polyphoner Ausdrucksformen an, ohne allerdings für die Polyphonie schon den nötigen weiten Atem und die Zeugungskraft tragfähiger thematischer Gedanken einzusetzen. Prof. Müller-Blattau warb für dies Werk mit allem Nachdruck seiner Persönlichkeit und seiner ungewöhnlichen Dirigierbegabung, so daß sich seine Hingabe an die Sache auf die (übrigens auch hier wieder am Gemeinschaftsgesang beteiligten) Zuhörer übertrug. Als Willensäußerung der jungen Generation verdiente sie die Aufmerksamkeit und den Beifall, der ihr gewidmet wurde.

Walter Abendroth

DAS DEUTSCHE BUXTEHUDE-FEST IN LÜBECK

Das deutsche Buxtehude-Fest der Hansestadt Lübeck und der Reichsmusikkammer wurde in seiner Programmfolge in Zusammenarbeit mit dem Kopenhagener Fest aufgebaut, über das wir in der letzten Nummer berichteten. Gingen in Dänemark die tiefsten Eindrücke von dem Meister der Orgel aus, so stand in Lübeck der vokale Buxtehude mit seinen Kantaten und der einzig erhaltenen Abendmusik vom „Jüngsten Gericht“ im Vordergrund. Deutlicher wurden dabei die Wurzeln von Buxtehudes Kunst spürbar: das „politische“ Element zumal, das seine Musik aus dem Lebensalltag, aus bürgerlichem Brauchtum und staatlichem Gemeinerlebnis heraus wachsen läßt.

So ist es mit der Kantate auf Lübeck „Schwinget euch himmelan“, einem einfachen strophisch gebauten „Liederspiel“ für Solotenöre und Chor im Wechsel, gegliedert durch leichtgefügte Streicher-Ritornelle. Man spürt an der ungemein volkstümlichen Melodik, daß mehr norddeutsches Volksliedgut als „italienischer Stil“ wirksam

ist; und wenn unter die Bitte um Gottes Segen für Handel und Wandel in der Kaufmannsstadt ein allzu lustiges Amen gesetzt wird, ist das nicht etwa ein Hinweis auf den „gottesdienstlichen Gebrauch" solcher Musik, sondern darauf, daß staatliche Repräsentation im norddeutschen Bürgertum ganz selbstverständlich unter dem „Dach" der Kirche ihren Raum hatte. So muß man auch die Abendmusik „Das Jüngste Gericht" sehen, die mit spürbaren politischen Akzenten, wie dem ernsten Anruf an das Deutsche Reich, mit hörbaren stadtbürgerlichen Motiven, wie der scherzhaften Anspielung auf die Rotweinseligkeit der Lübecker die kirchliche Verkündigung von den letzten Dingen verbindet. Mit der Welt der — letztlich — aus liturgischen Gegebenheiten entwickelten Passion Bachs hat dieses allegorische, phantastische und doch wieder derb realistische barocke Mysterienspiel nichts zu tun, umso mehr aber mit dem ebenfalls allegorisch-moralischen Ansatz der Hamburger Oper im gleichen Zeitraum. Das zeigt sich deutlich in der Musik, die ja nicht nur in den Ariengebilden die vielberufene volkstümliche Frische und Eingänglichkeit bewahrt, die Rezitative der göttlichen Stimme bis zum Rande mit Ausdrucksgehalten echt barocker Natur vollstopft, sondern auch den Choral liedmäßig auflockert, ausdrucksmäßig beschwert. Bach würde diese Musik wohl „niedliche Lübecker Liederkens" genannt haben, — wenn es erlaubt ist, von seiner Stellung zur Dresdner Oper aus zu schließen.

Ähnliches gilt von Buxtehudes „Gelegenheitsmusiken" hin und her. Gelegenheitsmusiken sind sie nicht in dem Sinne, als wären sie mit der „linken Hand" geschrieben, sondern eben als aus dem Lebensalltag, aus dem „Brauchtum" erwachsene Kunst. In ihr zeigt sich Buxtehude am tiefsten, reinsten. Da ist etwa die Musik der Hochzeitsarien „im italienischen Stil", die den Meister von seiner liebenswürdigsten Seite, schalkhaft und innig, volkstümlich schlicht mit den entzückend ländlerischen Oboenritornellen und zugleich mit klassisch vollendeter Abrundung der Formen zeigt. Ähnlich die „Trauermusik auf den Tod des Vaters", die als feines Zeugnis kindlicher Pietät auch stilistisch dem Vater und Lehrmeister ein Denkmal setzt: ihre Chorstücke sind in dem gebundenen „strengen" Satz der älteren Chorpolyphonie geschrieben, den der Sohn vom Vater überkommen haben wird. Sie ähneln der „Missa brevis", die ja die einzige wirklich aus liturgischer Haltung erwachsene Musik Buxtehudes ist. Für mich ist das ein Beweis dafür, daß Buxtehude stilistisch innerhalb seiner Musik das Wenige, was er ausgesprochen gottesdienstlichem Charakter zuordnen wollte, durchaus absonderte.

Trotzdem mögen seine Kantaten teilweise nicht nur in den Abendmusiken, sondern auch im Gottesdienst aufgeführt worden sein. Zu solchen würde dann der von Grusnick aufgefundene Dialog „Erbarm dich mein" für Baß-Solo und Choralchor gehören. Aber auch hier wird bemerkenswerter Weise der Choral nicht — wie in Bachs Kantate — in liturgischem Sinne eingebaut, sondern ausdrucksmäßig als die flehende Bitte der Seele, unterstützt von unruhig-nervösen ostinaten Streicher-Rhythmen, gegenüber der majestätischen Ruhe der göttlichen Stimme. Auch die reinen „Choralkantaten", wie „Ihr lieben Christen, freut euch nun", nähern ja bei Buxtehude den Choral dem geistlichen Lied pietistischer Richtung, für das man ihn einen frühen Vorläufer nennen könnte, wenn man nicht den andersartigen Ansatzpunkt im Auge behalten müßte: die norddeutsche Volksliedmelodik, wie sie auch die Hamburger Oper anstrebte.

Es ist unmöglich, alle Einzelheiten des Lübecker Buxtehudefestes aufzuzählen. Neben weltberühmten Solisten (Josef von Manowarda, Helene Fahrni, Adelheid Armhold u. a.) wirkten solistische Kräfte, fünf Chöre und zwei Orchester der Stadt unter fünf verschiedenen Dirigenten mit. Dadurch wurde — leider — eine wirkliche stilistische Einheit nicht erreicht, obgleich rein technisch überall ein vorzüglicher Leistungsstand festgestellt werden durfte.

Von Solisten zeigte sich mit Buxtehudes Stilwelt Adelheid Armhold vorzüglich vertraut, im „Jüngsten Gericht" erfreute neben ihr Helene Fahrni durch natürlichen Ausdruck, Eduard Meier-Menzel durch ein großräumiges, stilbewußt eingesetztes Stimm-Material. Die Aufführung dieser Abendmusik von den 30 Meter hohen Emporen der Marienkirche, von denen auch Buxtehude seine Werke aufführte, war weitaus das Vorzüglichste in jeder Hinsicht. Walter Kraft leitete sie, die „Vereinigung für Kirchlichen Chorgesang" mit dem „Städtischen

Orchester" erwies sich als idealer Interpret mit durchsichtigem, leuchtendem, plastischem Chorklang.

Eigene Orgelstunden — Walter Kraft war überhaupt nicht mit einer eigenen Orgelstunde vertreten! — hatten auf der „Totentanzorgel", dem eben wiederhergestellten Werk Buxtehudes, Nils O. Raastedt-Kopenhagen und auf den Jakobi-Orgeln Johannes Brennecke-Lübeck.

Das deutsche Buxtehude-Fest hatte äußerlich einen festlichen Verlauf. Der Besuch von auswärts — Dänemark, Schweden, Finnland und die Schweiz waren neben zahlreichen Gästen aus Deutschland vertreten — hat die Erwartungen überstiegen. Die Stadt Lübeck sparte nicht mit Aufmerksamkeiten, Empfängen und Festgaben. Eine Ausstellung im St. Annen-Museum, der Festvortrag von Professor D. Dr. Max Seiffert, ein musikalischer Tee im Behnhaus (einem lübeckischen Patrizierhaus), gesellige Stunden ergänzten wohltuend das Bild. Dennoch war leise spürbar, daß es besser gewesen wäre — wie in Kopenhagen — Aufbau und Ausführung ganz den Kreisen zu überlassen, für die das Fest nicht die äußere Gelegenheit zur Repräsentation ihrer Kunst, sondern der Ausdruck ihrer Musizierhaltung ist. Umso mehr als gerade in Lübeck eine Buxtehude-Pflege tief und festverwurzelt ist. Dann wäre vielleicht noch stärker zum Ausdruck gekommen, daß Buxtehude uns ein Programm ist: der Musiker des nordischen Raumes, dessen Kunst volkhaft gebunden und geistgezeugt, volkstümlich schlicht und klassisch geformt, seelenvoll und Ausdruck einer Weltenordnung und endlich „politisches" Bekenntnis der Gemeinschaft und protestantisches Zeugnis des Glaubens zugleich ist.

Heinrich Edelhoff

ÜBERLIEFERUNG UND ERNEUERUNG. ZU DEN BAYREUTHER FESTSPIELEN 1937

„Gar nichts liegt mir daran, ob man meine Sachen gibt: mir liegt einzig daran, daß man sie so gibt, wie ichs mir gedacht habe." Dies Wort R. Wagners bezeichnet zugleich die Aufgabe Bayreuths. Hier lebt die echte Überlieferung, vom Meister geschaffen, von Cosima ehrfürchtig bewahrt, von Siegfried Wagner und nun von seiner Gattin weitergetragen. Das Neue dieses Jahres sind Wieland Wagners Bühnenbilder zum Parsifal. So ist also mit ihm die dritte Generation in den Dienst des Werkes getreten. Man darf ihm, den Franz Stassen als Lehrer betreute und beriet, bezeugen, daß seine Bühnenbilder wirklich im Geiste Richard Wagners geschaffen sind. Unübertrefflich ist die märchenhafte Illusion der Naturbilder; der Tempel ist — endlich — in den Formen einer edlen deutschen Romanik erstellt. Hier wirkt Überlieferung, aber durch einen jungen Menschen lebendig erfaßt und wiedergegeben.

Mit dem Ersatz der alten Wandeldekoration durch farbige Projektionen hatte seine Arbeit begonnen. Ein Bildwerfer vom Zuschauerraum aus zaubert jetzt den wandelnden Raum auf die Leinwand. Die Täuschung ist gelungen; überalterte technische Mittel sind durch die neuen der eigenen Zeit ersetzt. Hier hat Erneuerung Sinn und Recht. — Und auch darüber hinaus! „Insofern der Darsteller, der Dirigent, der Regisseur mit den Zeiten andere geworden sind, wird auch die Darstellung des Kunstwerks eine veränderte sein müssen" (Hausegger im Festspielführer 1934). In diesem Sinne ist Furtwänglers sinfonisches Musizieren im Parsifal und im Ring erneuernde Tat. Beglückende Einzelheiten der Partitur entdeckt man neu. Und indem das Orchester bald dienend die Sänger begleitet, bald mächtig und eigenkräftig aufrauscht, gewinnt das Musikdramatische des Werks seine wahre Gestalt. — Die Spielleitung Tietjens gibt die erwünschte Ergänzung und Ausdeutung. Manche liebgewordene Stellung, manche gewohnte Gruppe ist gefallen. Aber der Gesamteindruck gerade der Tempelszenen im Parsifal ist von überwältigender Eindringlichkeit. Der Anfang des Lohengrin mit dem stürmischen Auftritt König Heinrichs ist neuartig, aber sinnvoll und unterbaut die weitere dramatische Steigerung des Bildes. Hier wie im Musikalischen stimmt die Erneuerung mit dem einmalig für alle Zeiten feststehenden Geist des Kunstwerks zusammen, sie dient ihm wahrhaft. Diese Gesinnung muß auch den Darstellern nachgerühmt werden. Kein Mangel, kein Versagen trübt den Gesamteindruck. Soll man besonders hervorheben, so muß Max Lorenz als erster genannt werden. Er hatte zum Parsifal

und Sigfried im letzten Augenblick auch noch den Sigmund übernommen. Die überlegene Disziplin in Stimme und Spiel ermöglichte ihm, die letzte höchste Steigerung wirklich bis zum Schluß, bis zum letzten Akt der „Götterdämmerung" zu sparen. Neben ihm echtwagnerisch der heldische König Heinrich und reckenhafte (bartlose) Hagen Ludwig Hofmanns und Jaro Prohaskas prächtiger Telramund, „dieser tapfere, dumme deutsche Mann" (Pfitzner). Genug davon — man wird sonst schwärmen müssen!

So verbinden sich in Bayreuth Überlieferung und Erneuerung zu beglückender Einheit. Des Meisters Wunsch und Wille, der in Zeiten allgemeinen Niedergangs dem deutschen Geist eine Heimstätte schaffen wollte, ist im neuen Deutschland erfüllt. — Die Anwesenheit des Führers, der von München kommend, den sechs Vorstellungen des Parsifal, Lohengrin und des Rings beiwohnte, unterstrich die völkisch-politische Bedeutung der Festspiele. Deutschlands Wille zur Kultur wurde vor aller Welt erneut dargetan.

Josef Müller-Blattau

Ausstellungen

DER MUSIKER AUF DER 12. GROSSEN DEUTSCHEN FUNKAUSSTELLUNG 1937

Wenn das allgemeine Urteil über den Stand der Rundfunktechnik dahin geht, daß die Zeit der Überraschungen vorbei sei, so ist für den Musiker jedoch bemerkenswert, daß die jüngst erzielten Fortschritte in erster Linie der musikalischen Qualität zugute kommen. Die Jahre scheinen vorüber, da grundsätzlich neue physikalische Erkenntnisse der Funktechnik nutzbar gemacht werden, neue Erfindungen das gestern Gewesene überholen, aber wichtiger ist heute die technische und wirtschaftliche Leistung der deutschen Rundfunkindustrie, durch welche es ermöglicht worden ist, die Preise der Apparate wesentlich herabzusetzen und in den früheren Preislagen Empfangsgeräte von höherer Qualität zu liefern. Eine besondere Bedeutung ist der Rundfunkpropaganda und der Funkausstellung auch in der Hinsicht beizumessen, daß die Gesamtheit des Volkes über die Notwendigkeit hoher Qualität der Rundfunkgeräte aufgeklärt wird: umso eher wird der Hörer bereit sein, ein Qualitätsgerät anzuschaffen und seine Ansprüche an die musikalische Güte zu steigern. Nur durch solche höheren Anforderungen kommt die Industrie in die Lage, die Qualitätsgeräte im Serienbau herzustellen. Es kann nicht Aufgabe dieser Besprechung sein, die Erzeugnisse der Firmen im Einzelnen zu würdigen, es wäre dies heute auch für den technisch Interessierten kaum mehr nötig, denn die Grundtypen aller Firmen gleichen einander auch hinsichtlich der Preislage fast völlig: Einkreiser, Mehrkreiser, Super liegen schon seit mehreren Jahren fest. Nur ein Gerät soll Erwähnung finden: das Kammermusikgerät von Siemens & Halske. Hier sind konsequent alle Erfahrungen verwertet worden, um die höchste Güte der Wiedergabe zu erreichen, die nach dem heutigen Stande der Technik möglich ist. Seit der vorjährigen Funkausstellung, auf der das Kammermusikgerät zum ersten Male gezeigt wurde, hat es noch einige Verbesserungen erfahren; Rundfunkempfang und Schallplatten-Wiedergabe befriedigen die höchsten musikalischen Ansprüche.

Die soeben beendete Funkausstellung hat mit Deutlichkeit gezeigt, daß weder Technik und Wirtschaft noch auch die Kunst den großen Erfolg des Rundfunks allein bestreiten, sondern erst in ihrer sinnvollen Verbindung und durch planmäßige Führung Höchstleistungen zeitigen. Es kommt dabei auf die Mitarbeit jedes Einzelnen an, nicht zuletzt auf die des Musikers.

Friedrich Trautwein

Der musikalische Alltag

VORSCHAU

Die Westdeutsche Sing- und Sprech-Chorschule (Leiter Hans Siewert, Wuppertal-Barmen) veranstaltet in Verbindung mit der NS.-Kulturgemeinde am 25. und 26. September in Hattingen (Ruhr) eine Festliche Tagung: „Chorisches Wort in Sprache und Musik". Nach einer von Musik umrahmten feierlichen Eröffnung wird am Abend des 25. September in Vorträgen und Referaten das ganze Arbeitsgebiet grundlegend behandelt. Am 26. September findet mittags auf dem Unter-

markt eine öffentliche Kundgebung statt, in der Jungarbeiter und Jungmädels Arbeitslieder und -dichtungen vortragen; abends schließt ein Festkonzert die Tagung ab. An Chorwerken werden aufgeführt: Mozarts „Hymne an Deutschland", schwedische und finnische Volkslieder, vom Chor im Originaltext gesungen, und „Die Edda" für Einzelsprecher, Sprechchor und Orchester in der Textgestaltung von Hans Siewert mit der Musik von Kurt Lißmann.

*

Die „Stunde der Musik" beginnt im Oktober das vierte Jahr ihrer Arbeit; wieder haben sich erste Künstler bereitgefunden, durch ihr Mitwirken dem Nachwuchs den Weg zu bereiten. Der Plan der Konzertreihe für die erste Hälfte der Spielzeit 1937/38 liegt vor. Die vorstellenden Künstler sind Georg Kulenkampff, Lubka Kolessa, das Trio Hansen, Borries und Troester, das Freiburger Kammertrio, Gerhard Hüsch, Ludwig Hoelscher, Emmi Leisner, sowie im Austausch mit deutschen Künstlern die amerikanische Sopranistin Rose Bampton, der französische Pianist Robert Casadesus, der belgische Bariton Maurice de Groote und das Londoner Menges-Quartett.

Die Nachwuchskünstler sind in einem sorgfältigen Verfahren ausgewählt worden. In der ersten Hälfte der Spielzeit werden vorgestellt die Geiger Maria Neuß, Rudolf Schulz und Alfred Lueder, die Sängerinnen Pella Hochreiter und Ludmilla Schirmer, der Sänger Günther Baum und das Fehse-Quartett. Unter diesen jungen Künstlern befinden sich also die fünf Träger des Berliner Musikpreises 1937, die schon früher in der Stunde der Musik vorgestellt worden sind.

Die Konzerte finden wieder jeden Sonntag um 17 Uhr in der Singakademie statt. Bei der Berliner Konzertgemeinde, Hermann Göring-Str. 6, ist ein Abonnement aufgelegt, das je vier Konzerte zum Preise von RM 5.— und 2.50 umfaßt.

*

Vom 7. bis 13. Oktober 1937 wird in Berlin ein Fest der deutschen Kirchenmusik durchgeführt. Der jungen Generation ist Gelegenheit gegeben, ihren Weg klar aufzuweisen und zu vertreten. Führenden Komponisten ist nach Möglichkeit ein eigener Abend eingeräumt; es sollen hierbei Werke von Pepping, Distler, Thomas, Kaminski, Fortner, David, Siebig, Micheelsen, Simon, Penndorf, Stein und Werner zur Aufführung kommen. Folgende Chöre wirken mit: Thomanerchor-Leipzig, Berliner Staats- und Domchor, Bremer Domchor, Dresdener Kreuzchor, Grunewaldkirchenchor, Kantorei der Spandauer Kirchenmusikschule, Magdeburger Domchor, Kurt Thomas-Kantorei, Chor der Hochschule für Musik-Berlin und Jugendchor der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik. — Einzelheiten sind durch den Reichsverband für evangelische Kirchenmusik, Berlin-Charlottenburg, Grolmanstr. 36, zu erfahren.

*

Unter der Leitung von Generalmusikdirektor Heinz Dressel veranstaltet die Stadt Lübeck ein zeitgenössisches Musikfest vom 7. bis 9. November mit Werken von Hans Brehme, Béla Bartók, Werner Egk, Theodor Berger, Renzo Bossi, Max Donisch und Hermann Reutter.

Das musikalische Schrifttum

BUCHER

Paul Listl, Weber als Ouvertürenkomponist. Verlag Konrad Triltsch, Würzburg 1936. 124 S. 8°, Preis kart. RM 3.60.

Anlage und Methodik dieser Schrift lassen vermuten, daß man es mit einer Dissertation zu tun hat. Jedenfalls haben ihr viele Vorgänger, die mit anerkennenswerter Sorgfalt ausgiebig zitiert werden, „bis zu einem gewissen Grade den Stempel der Nacheiferung aufgedrückt", um eine stilistische Wendung des Verfassers (S. 113) zu gebrauchen. Diese Nacheiferung — um nicht zu sagen: diese Unselbständigkeit der Darstellung, die eine Unmenge von Zitaten aneinanderreiht, anstatt aus dem Gegenstand die eigene schlüssige Formel zu gewinnen, läßt an der sonst so begrüßenswerten Untersuchung keine rechte Freude aufkommen, zumal da auch ihre stilistische Form keine Anreize bietet. „Wir

wollen bei der Betrachtung derartig heikler Probleme nicht versäumen, darauf hinzuweisen, immer große Vorsicht walten zu lassen, um nicht Gefahr zu laufen, Mißverständnisse hineinzugeheimnissen.“ In diesem Stil und nach diesem Grundsatz betrachtet der Verfasser sämtliche Ouvertüren in chronologischer Reihenfolge, wobei er sowohl die bekannten und von der Forschung längst erkannten Anreger und Vorbilder Webers wie auch dessen fortschreitend sich bildenden Personalstil im Ganzen zutreffend, kaum aber in neuer Beleuchtung zu charakterisieren versucht. Seinen Gedankengängen wie auch seinen sachlichen Hinweisen ist dabei mit oben erwähnter Vorsicht zu begegnen, wie z. B. Seite 70 der Behauptung, der dreimalige ganztaktige Es-Dur-Akkord der 4 Hörner, der in der Freischütz-Ouvertüre den Einsatz des Klarinettensolos vorbereitet, erklinge dann in der Oper beim Erscheinen des Eremiten. Bekanntlich erklingt er beim Erscheinen des Max in der Wolfsschlucht, während die Bläserakkorde beim Auftreten des Eremiten mit jenem nichts als die Tonart gemein haben. Auch der Versuch, eben diese Stelle in der Ouvertüre in Parallele zu setzen zu Wagners Kontrasttechnik in der Erda-Szene des „Siegfried“ (vom Verfasser selbst als „zu weit hergeholt“ abgeschwächt, aber dennoch aufrechterhalten), ist bezeichnend für eine stark veräußerlichte Betrachtungsart. Rühmend hervorzuheben bleibt der Fleiß, mit dem das erreichbare Material zusammengetragen und gesichtet worden ist.

Franz Kühlmann

Douglas H. Varley, B. A.: African Native Music. — An annotated Bibliography.

Zweifellos kommt diese Musikbibliographie Afrikas einem dringenden Bedürfnis entgegen. Schon deshalb muß man dieses Buch mit Freude begrüßen. Vertieft man sich aber erst in diese Arbeit, so kann man sich angesichts der Vollständigkeit, der Genauigkeit und der großen Zahl von Verweisen der Überzeugung nicht verschließen, daß hier eine Arbeit geleistet worden ist, deren Qualität in dem gesteckten Rahmen unübertrefflich ist. Dieses Buch bringt nicht bloß eine mehr oder weniger geordnete Nebeneinanderstellung von Buchtiteln, sondern fügt den einzelnen Titeln auch einen kurzen Hinweis auf das Wesentliche an. Der Verfasser beschränkt sich überdies nicht auf rein musikalische Arbeiten, sondern zitiert auch die vielen in rein ethnologischen Arbeiten verstreuten Bemerkungen über Musik. Sehr erfreulich ist auch die Bemühung, gerade die ältere Literatur, die im allgemeinen schwer zu erfassen ist, in großem Maße zu berücksichtigen. Nach zwei Abschnitten über afrikanische Instrumental- und Vokalmusik im allgemeinen werden die verschiedenen Provinzen Neger-Afrikas in 30 Rubriken untergebracht (Abschnitt 3). Ein 4. Abschnitt berücksichtigt die Negerkultur der Neuen Welt, ein fünfter bringt zum ersten Mal auch bibliographische Nachweise über Musik in afrikanischen Kirchen, ein Kapitel, das für die Untersuchung des Anpassungsphänomens einmal von großer Bedeutung sein wird. Schließlich ist noch ein eigener Abschnitt der Bibliographie der Trommelsprache gewidmet. Im Anhang finden sich sehr vollständige Nachweise der verschiedenen exotischen Musiksammlungen, systematischen Arbeiten und Bibliographien.

Marius Schneider

MUSIKAUSGABEN

Eine Senfl-Gesamtausgabe

Die Herausgabe der Werke Ludwig Senfls war seit langem eine Ehrenschuld gegenüber einem der größten Meister unserer Vergangenheit. Die „Reichsdenkmale deutscher Musik“ haben diese Aufgabe sogleich in Angriff genommen und als erstes die erhaltenen sieben Messen Senfls in würdiger Form vorgelegt (Band 5, 1936; Verlag Kistner & Siegel-Leipzig). Derselbe Band ist kürzlich mit neuem Titel auch als Eröffnungsband einer Gesamtausgabe Ludwig Senfls erschienen, die von deutscher und schweizerischer Seite gemeinsam veranstaltet wird. Wie der Prospekt mitteilt, liegt die wissenschaftliche Leitung dieser Ausgabe bei einem Ausschuß von Vertretern beider Länder, während in wirtschaftlicher Hinsicht die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft (Verlag Hug & Co.-Basel) verantwortlich zeichnet. Die „Reichsdenkmale“ bringen in den nächsten Jahren eine Auswahl von etwa 9 Senfl-Bänden, die unverändert auch in der Gesamtausgabe erscheinen. Von schweizerischer Seite werden dazu die restlichen

5—6 Ergänzungsbände beigesteuert, so daß insgesamt mit etwa 15 Bänden zu rechnen ist. Wir begrüßen es aufs wärmste, daß die beiderseitigen Organisationen: die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, unterstützt vom Schweizerischen Tonkünstlerverein, und das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung in gemeinsamer Arbeit das Lebenswerk eines Mannes erschließen, der zu den überragenden Figuren der deutsch-schweizerischen Kulturgemeinschaft gehört. Der erste Senfl-Liederband, der für das Frühjahr 1938 angekündigt ist, wird zu ausführlicher Besprechung des Unternehmens Anlaß bieten. Inzwischen wünschen wir der gemeinsamen Arbeit der beiden Nachbarländer guten Anlauf und Erfolg!

Deutsche Jagdmusik

Im Rahmen einer von Reichsjägermeister Generaloberst Hermann Göring eröffneten Reihe „Denkmäler deutscher Jagdkultur", welche umfassend alles das, was das Volk zur Jagd in seinem Lied, was Künstler in Wort und Weise, was die Jäger selbst im Laufe der Jahrhunderte zur Dichtung und Musik beigetragen haben, der Gegenwart bereitstellen wird, kündigt im Auftrage der Deutschen Jägerschaft Prof. Carl Clewing einen ersten stattlichen Band „Musik und Jägerei" an. Der Herausgeber hat auf etwa 300 Seiten Lieder, Reime und Geschichten gesammelt und mit zahlreichen Bildern ausgeschmückt. Als weitere Bände sind vorgesehen „Jägerlieder" zum Singen am Klavier und „Jagdmadrigale" zu singen mit mehreren Stimmen und zu spielen auf mancherlei Instrumenten. Das Werk erscheint gemeinsam im Bärenreiter-Musikverlag Kassel und dem Jagdverlag Neumann-Neudamm.

Berichte der Hochschulen und Konservatorien

In der Staatl. Akademischen Hochschule für Musik zu Berlin fand ein deutsch-polnisches Konzert des Staatl. Musikkonservatoriums in Warschau statt, in dem das Orchester unserer Hochschule mit polnischen Musikstudierenden aufs beste zusammenwirkte. Besondere Begeisterung erweckte die überzeugende Klarheit, mit der der junge Widold Malcuzynski, polnischer Preisträger des Warschauer Chopin-Wettbewerbes 1937, das Klavierkonzert in f-moll von Chopin zu gestalten wußte. Die Zuhörer erzwangen immer neue Zugaben. Zwei junge polnische Dirigenten, Kazimierz Hardulak und Tomas Kiesewetter legten Proben ihres beachtlichen Könnens ab.

Unbekannten Kirchenmusikwerken des jungen Joseph Haydn war eine Abendmusik gewidmet, die von den Akademischen Collegia musica der Universität Berlin gemeinsam mit der Ortsgruppe Berlin der DGMW unter der Leitung von Prof. Dr. Arnold Schering und Dr. Adam Adrio veranstaltet wurde. Nach den einleitenden Worten von Dr. Carl Maria Brand kamen eine Messe in F-dur (1750), Salve regina (1756), zwei Cantilenen pro Adventu und der Schlußchor aus dem Festspiel „Applausus" (1768) zur Ur- bzw. Erstaufführung. Als Solisten wirkten Elinor Janson und Dr. Irmtraud Schreiber (Sopran), ferner Helmuth Banning (Orgel) mit.

Das Collegium musicum vocale der Universität Marburg setzte sich unter der Leitung von Dr. Herbert Birtner für deutsche und italienische Chorlieder und Instrumentalwerke des 16. Jhs. in der „Weltlichen Abendmusik" ein. Das sehr reichhaltige Programm enthielt Lieder von Fink, Hofheimer, Isaak und Senfl, eine Canzona für 10 Streicher, Cembalo und Orgel von Giovanni Gabrieli, vier Madrigale von Monteverdi und eine Suite aus dem »Banchetto musicale« von Schein; den Beschluß bildeten vier deutsche Lieder von Orlandus de Lassus, Johann Staden und Hans Leo Haßler.

Das Orchester der im Oktober 1936 gegründeten Schlesischen Landesmusikschule in Breslau stellte sich anläßlich einer Gaukulturwoche in Oppeln erstmalig mit einem Symphoniekonzert vor und fand unter Leitung seines

Direktors, Prof. Heinrich Boell, begeisterte Aufnahme. Lehrkräfte der Anstalt betätigten sich solistisch.

Mit Beginn des neuen Schuljahres am 1. September übernahm Bronislaw von Pozniak, der weit über Schlesiens Grenzen hinaus geschätzte Pianist und Pädagoge, die Leitung einer Meisterklasse für Klavier. Ferner ist der neue Oberspielleiter der Breslauer Oper, Heinrich Köhler-Helffrich, als Lehrkraft für den dramatischen Unterricht an die Schlesische Landesmusikschule verpflichtet worden.

Im Rahmen des Lübecker Staatskonservatoriums wurde durch Zusammenschluß mit freistehenden Musikern ein „Orchester am Staatskonservatorium" unter Leitung von Dr. Wilhelm Haas gegründet, das sich vornehmlich für musikalische Werkfeiern in den großen Betrieben, für Schulkonzerte und für volkstümliche Musikschulung einsetzen wird.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg (Schweiz) veranstaltete unter der Leitung von Prof. Dr. Gustav Fellerer einen Johann Sebastian Bach-Abend. Mitwirkende waren Lotti Henggeler und Orphée Christev (Violine), Pierre Plomb (Cembalo) und das Collegium musicum instrumentale. Zum Vortrage gelangte das E-dur-Konzert für Violine, Fantasia con imitazione in h-moll und Präludium und Fuge B-dur für Cembalo sowie das d-moll-Konzert für 2 Violinen.

Das im Sommer-Semester 1932 von Prof. Dr. Fellerer begründete Collegium Musicum der Universität Freiburg veranstaltete seinen 36. „Offenen Abend" mit Werken Friedrichs des Großen, den Ricercari und der Missa Papae Marcelli Palestrinas sowie mit Werken J. S. Bachs. Bei einer Serenade im Freien wurden Madrigale, Chansons und Lieder des 16. Jhs. zu Gehör gebracht.

Bei der staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin wird im Anschluß an die Fachgruppe Dramatische Kunst, in der Opernschule, Opernkapellmeisterklasse und Opernschule vereinigt sind, eine Regieklasse eingerichtet. Die Ausbildung erstreckt sich auf alle in Betracht kommenden Disziplinen und bedient sich der ausgiebig vorhandenen praktischen Einrichtungen der Fachgruppe. Die Schüler nehmen am dramatischen Unterricht, an den Dirigier- und Orchesterstunden, am Partienstudium und assistierend an den öffentlichen Aufführungen teil, ferner erhalten sie auf Wunsch Solo-Unterricht in Gesang, Klavier und Tonsatz. Als Hauptlehrer sind außer den Lehrkräften der Fachgruppe die Oberregisseure Prof. Alexander d'Arnals und Dr. Hanns Niedecken-Gebhard tätig, ferner sind Sonderkurse weiterer namhafter Regisseure und Theaterfachleute in Aussicht genommen. Der Eintritt unterliegt den allgemeinen Hochschulbedingungen und ist von einer Aufnahmeprüfung abhängig. Die Anmeldung hat bis Mitte September zu erfolgen. Näheres teilt auf Anfrage das Sekretariat der Hochschule für Musik, Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, mit.

Das Collegium Musicum der Universität in Freiburg i. Br. veranstaltete unter Leitung von Dr. habil. Wilhelm Ehmann und Mitwirkung von Gerhard Knauer (Tenor) einen „Offenen Abend" mit Werken von Heinrich Schütz (Cantiones sacrae, Beckerscher Psalter, Geistliche Chormusik).

An dem Institut für Kirchenmusik an der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart beginnt am 1. Oktober 1937 ein zweijähriger Ausbildungskurs für hauptamtliche evangelische und katholische Organisten und Chorleiter. Aufnahmebedingungen und Studienordnung durch das Sekretariat der Hochschule, Stuttgart O, Urbansplatz 2. —

Das Neueste

FERNDIRIGIEREN

Der Musikhistoriker Dr. Erich Fischer hat sein Verfahren des Ferndirigierens, das er schon im Jahre 1928 durch eine Übertragung Potsdam—Berlin der Öffentlichkeit vorgeführt hatte,

neuerdings wieder mehrfach zur öffentlichen Diskussion gestellt und zwar durch eine Aufführung des Stadttheaters Harburg-Wilhelmsburg, sowie durch eine gleichartige Aufführung in der Staatl. akad. Hochschule für Musik zu Berlin. In beiden Fällen wurde der 2. Akt des Barbier von Sevilla derart gespielt, daß das Orchester in einem anderen Raume Aufstellung fand, durch Mikrophon aufgenommen, über eine längere Postleitung geführt und bei der Bühne verstärkt und durch Lautsprecher wiedergegeben wurde. Bei einer dritten Vorführung in der Schweizerischen Gesandtschaft zu Berlin wurden Kammermusikstücke in der Weise aufgeführt, daß ein Teil der Musiker in einem Saal der Musikhochschule musizierte, während der andere Teil sich in dem Vortragssaal der Gesandtschaft befand. Bei diesen Vorführungen wurde als hauptsächliches Anwendungsgebiet des Ferndirigierens die Aufführung von Opern und Singspielen in kleinen Städten und auf dem Lande vorgeschlagen. In solchen Orten findet man oft keinen Saal, in welchem ein Opernorchester aufgestellt werden kann, wohl aber kann eine kleine Bühne aufgebaut werden. Es handelt sich dabei oft nicht nur um den Platz für das Orchester vor der Bühne, sondern auch darum, daß der Saal zu klein oder akustisch für ein Orchester ungeeignet ist. Wenn die Verstärkertechnik soweit fortgeschritten sein wird, daß die Lautsprecherwiedergabe musikalischen Anforderungen genügt, was man in absehbarer Zeit unterstellen kann, so mag es ohne Zweifel künstlerisch richtiger sein, den Platzmangel, die akustischen Schwierigkeiten u. a. m. durch Aufstellung von Lautsprechern zu überwinden, als etwa ein verkleinertes Orchester in einer mehr oder minder glücklichen Bearbeitung einzusetzen und eine visuell und akustisch unschöne Aufstellung in Kauf zu nehmen. Auch wirtschaftliche Gesichtspunkte werden für diesen Gedanken ins Feld geführt: Der Musiker wird nicht ersetzt, im Gegenteil, es soll in voller Originalbesetzung musiziert werden, aber es werden die Reise- und Aufenthaltskosten für die Orchestermitglieder gespart, und diese müssen sich nicht von ihrem ständigen Aufenthaltsort entfernen. Dr. Fischer geht sogar weiter, er empfiehlt nach einer günstigen Entwicklung der Verstärker- und Lautsprechertechnik sein Verfahren für jede Opernbühne, also auch, wenn nicht auf große Entfernungen dirigiert werden soll. Das Orchester soll nach seinem Vorschlag in der Nähe der Bühne in einem akustisch abgeschlossenen Senderaum aufgestellt werden und bei der Bühne sollen sich nur so unsichtbar wie möglich die Lautsprecher befinden. Er führt für diesen Vorschlag ins Feld, daß die Aufstellung des Opernorchesters in einer Versenkung vor der Bühne sehr unglücklich ist. Wenn man sich nicht schon daran gewöhnt hätte, würde man sie sehr störend empfinden: Der Raum geht den Zuschauerplätzen verloren, das Orchester ist zu sehr in die Breite gezogen, man hört z. B. das Blech aus irgend einer Ecke, das Orchester hat keinen genügenden und sicheren Kontakt mit der Bühne, das Orchester ist dem Zuhörer zu nahe und überschreit den Sänger, der Klang müßte richtiger aus dem Hintergrund der Bühne kommen, so daß der Sänger vor dem Orchester steht, wie dies im Konzert selbstverständlich ist u. a. m.

Die Vorschläge Dr. Fischers enthalten ohne Zweifel viel Wertvolles. Es ist festzustellen, daß das, was Dr. Fischer hauptsächlich beweisen wollte, das Musizieren mit einem unsichtbaren Partner einwandfrei, auch bei musikalisch sehr schwierigen Partien in jeder Hinsicht geglückt ist. Man hatte niemals den Eindruck, daß die beiden räumlich getrennten Teile des Klangkörpers irgendwelche Schwierigkeiten im Zusammenspiel hatten. Auch die an der Veranstaltung beteiligten Orchestermusiker und Sänger äußerten sich dahin, daß sie sich ohne Schwierigkeit nach teilweise ganz kurzen Proben in das Verfahren hineingefunden haben.

Der technische Vorgang bei dem Fischerschen Verfahren ist kurz folgender: Der Dirigent ist bei der Hauptstelle, also z. B. vor der Bühne einer kleinen Stadt und dirigiert die dort spielenden Musiker und Sänger wie üblich mit dem Taktstock. Bei der Hauptstelle befindet sich ein Mikrophon, an dessen Qualität keine besonders hohen Anforderungen gestellt werden. Es verbindet über eine von 2 Verbindungsleitungen die Hauptstelle mit dem anderen Teil des Klangkörpers, also z. B. dem Opernorchester, das in einer größeren Stadt spielt. Jeder Musiker dieses Orchester trägt einen Kopfhörer, in welchem er das hört, was auf der Hauptstelle vorgeht, also z. B. den Gesang auf der Bühne,

aber auch die Musik des eigenen Orchesters, die dort aus dem Lautsprecher klingt. Die Kopfhörer sitzen lose auf, so daß er außerdem auch das hört, was bei ihm vorgeht. Jeder Musiker hat also eine vollkommene akustische Verbindung mit allen Stellen des musikalischen Geschehens. (Dr. Fischer sieht darin bereits Vorteile gegenüber dem üblichen Opernorchester, dem oft trotz des Dirigenten der Kontakt mit der Bühne fehlt, z. B. bei solistischen Begleitungen. Er empfiehlt daher, auf jeder Opernbühne ein Mikrophon aufzustellen und den Orchestermusikern Kopfhörer zu geben, damit jeder das musikalische Gesamtbild besser erhält als es jetzt der Fall ist). Bei diesem zweiten Klangkörper ist ein erstklassiges Mikrophon aufgestellt, das also nur das aufnimmt, was dort gespielt wird, denn was in den Kopfhörern ankommt, gelangt nicht zu diesem Mikrophon. Der Mikrophonstrom wird über die zweite Leitung, die möglichst gut sein muß, nach der Hauptstelle übertragen und dort nach Verstärkung durch Lautsprecher in Schall umgesetzt. Damit der Dirigent auch den entfernt aufgestellten Teil des Klangkörpers dirigieren kann, ist ihm ein Fußkontakt gegeben, durch welchen er auf die Kopfhörer einen Summerton geben kann. Dieser Ton ist so gewählt, daß er sich von der Musik abhebt, ohne diese zu stören. Man könnte das Verfahren daher auch akustisches Dirigieren nennen. Auch darin liegt ein großer Vorteil gegenüber dem — bekanntlich noch nicht sehr alten — Dirigieren mit dem Taktstock. Das akustische Zeichen genügt vollkommen, um dem Orchester jeden in Betracht kommenden Befehl zu übermitteln. Der Takt wird durch kurze Stöße gegeben, ein länger gehaltener Summerton bedeutet „Achtung!“ und es können sinnfällige morseartige Signale vereinbart werden, welche den einzelnen Orchestergruppen für die Einsätze zugeordnet sind u. a. m. — Außerdem kann dem Dirigenten ein Mikrophon in seine unmittelbare Nähe gegeben werden, das in gleicher Weise wie der Summer an alle Kopfhörer angeschlossen ist. Der Dirigent kann sich also jederzeit in Flüstersprache mit den unsichtbaren Musikern verständigen. Dieses Mikrophon benötigt der Dirigent aber nur vor Beginn der Aufführung wie nur bei außergewöhnlichen Vorkommnissen während der Aufführung.

Es klingt durchaus verständlich, wenn Dr. Fischer seinem akustischen Dirigieren den Vorzug gegenüber dem Taktstock gibt und es überall da empfiehlt, wo es nach Lage des Falles angewendet werden kann, also auch bei sichtbarem Partner. Ein Hauptvorteil ist der, daß der Musiker nicht das Auge vom Notenblatt abwenden muß, um die Befehle des Dirigenten entgegenzunehmen. Diesen Vorteil schätzt der Musiker so hoch ein, daß er dafür gern die kleine Unbequemlichkeit des Kopfhörers in Kauf nimmt. Der Dirigent muß ebenso den akustisch übermittelten Befehl bevorzugen, denn er weiß, das er den Spieler unbedingt erreicht, während er nicht immer weiß, ob dieser auf den Taktstock achtet. Das akustische Dirigieren sollte man daher jetzt schon überall da anwenden, wo es angängig ist, insbesondere, wenn man mit einem unsichtbaren Partner musizieren muß, z. B. bei Chören in Opern, die hinter den Kulissen singen. Das optische Taktometer ist technisch komplizierter als das akustische Dirigieren und vermutlich weniger sicher. Ähnliche Anwendungsmöglichkeiten ergeben sich z. B. bei der Aufgabe, bei einer Musikaufführung die Orgelbegleitung aus einer entfernten Kirche zu übertragen.

Dr. Fischer gibt durch seine Vorschläge dem Musiker viele Anregungen, die ernster Prüfung und Beachtung wert sind.

Friedrich Trautwein

NEUERWERBUNGEN DER BIBLIOTHEKEN, MUSEEN UND INSTITUTE

Die Bestände der Musikabteilung des Instituts für Lautforschung wurden im letzten Halbjahr durch eine Platte mit 4 japanischen Volksliedern bereichert, die von der Gattin des japanischen Musikwissenschaftlers Prof. Dr. Osaka gesungen wurden. Ferner wurden die wichtigsten Stücke der Ausbeute der im Sommer 1936 mit Unterstützung des Reichsführers SS unternommenen Finnland-Expedition von Magnetophon-Filmen auf Schallplatten überspielt. Auf 16 Schallplattenseiten wurden 45 Musikstücke und 7 Zaubersprüche aufgenommen. Darunter sind einige Proben von Volksliedern,

Volkstänzen, Instrumentalstücken — besonders interessant die auf der primitiven, mit dem altchinesischen K'in verwandten 5saitigen Zither „Kantele" und die auf einer primitiven Rohrschalmei mit aus dem Rohr ausgelöster Zunge gespielten —, einige Proben des Runolaulu, des „Runengesanges" und der Itkulaulu, der „Klagegesänge". Die Runengesänge sind die heute schon fast ganz erloschene Überlieferung uralter Volksepen und Mythen, die nach Inhalt und Form Verwandtschaft mit den epischen Dichtungen Altindiens, der Griechen und der altnordischen Kultur haben. Sie werden wie die Klagegesänge nach festem Modell frei improvisiert. Beide Typen sind formal, inhaltlich und funktionell streng geschieden. Beide sind aber durch viele Züge, u. a. auch durch die Person ihrer Träger, eng an den z. T. unter Zivilisation und Christentum noch deutlich hervortretenden alten Volksglauben geknüpft und magisch-religiös bestimmt. Fritz Bose

Für das Phonogrammarchiv des Museums für Völkerkunde in Dahlem phonographierten: Dr. Esser in Celebes; P. Celis in Kongo; P. Kasprus O. V. D. in Neu-Guinea, Mr. Tabb in Liberia, Dr. Kauffmann in Assam, Dr. Wagner in Kenya.

Marius Schneider

Das Staatl. Musikinstrumenten-Museum konnte seit Januar 1936 44 alte Instrumente erwerben, darunter folgende besonders bemerkenswerte Stücke: einen Satz von 12 Alphörnern aus dem Riesengebirge von besonderem Typus, der außer im Museum des Hirschberger Riesengebirgsvereins bisher in keiner andern Sammlung zu finden ist; eine Bratsche von A. Bachmann (Berlin 1783), eine „Viola alta" und zwar das persönliche Konzertinstrument H. Ritters, eine vierteilige Querflöte von E. G. A. Kirst (Potsdam), einen sehr schön ausgestatteten Wiener Flügel von Schweighofer und Promberger, eine Violine von J. G. Vogler-Würzburg — dem Vater des bekannten Abbé Vogler —, einen nordwestafrikanischen Rebâb, einen Hammerflügel früher Wiener Bauart von Kuhlbörs sen., Breslau, eine norweg. Selje-Flöte.

Unter den vom Fürstlichen Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg übernommenen Instrumenten sind besonders erwähnenswert: ein Harfenklavierchen von M. Schmahl (Ulm 1771), ein Tafelklavier von J. Pfeiffer (Stuttgart 1815), ein Tafelklavier von J. A. Mahr (Wiesbaden 1783), eine sehr schöne Theorbe mit zugehör. zeitgen. lederbezog. Formkasten von dem bekannten J. Chr. Hoffmann-Leipzig, ein Hoch-Oktav-Fagott von Eichentopf (Leipzig), eine Oboe da caccia von Grundmann (Dresden 1779), eine Pochette in reich verzierter italienischer Arbeit, eine alt-italien. Violine, ein Violoncello von J. U. Eberll (Prag 1764).

An Leihgaben wurden dem Museum u. a. zur Verfügung gestellt: eine Casapi aus Batak (Niederländisch-Indien), ein großer javanischer Gong von 95 cm Durchmesser. Albrecht Ganse

MUSIKANTIQUARIAT UND HANDSCHRIFTENMARKT

Katalog 55 der M. Lengfeld'schen Buchhandlung in Köln enthält zahlreiche interessante Autographen und Musikhandschriften. Mit einer Reihe von Briefen sind Brahms, Bruch, Lachner, Loewe und Julius Rietz vertreten. An Musikmanuskripten finden wir eine ungedruckt gebliebene Partitur der Oper „I Baccanali di Roma" von Generali, ferner das Oratorium „Serpentes in deserto" von Johann Adolf Hasse. Das Hauptstück der Autographen ist ohne Zweifel das Oratorium „Christus", das 60. Werk von Friedrich Kiel.

Der Juli-Katalog des Antiquariats **J. A. Stargardt in Berlin W 35** enthält eine kostbare Sammlung von Musikerbriefen. Den Eingang bildet eine reizvolle Studie von Georg Kinsky über Brahms als Autographensammler, von dem wir gleich ein wertvolles Musikmanuskript finden: Vier Lieder aus den „Sieben Liedern für gemischten Chor", op. 62. Der Briefwechsel zwischen Brahms und Hermann Levi, der genau 100 Briefe, mehrere Karten und Telegramme aus den Jahren 1864—1875 enthält, gewährt uns einen höchst aufschlußreichen Einblick in das Leben der Meister und die Musikanschauung jener Zeit. — Von besonderer Seltenheit ist ein eigenhändiges Schriftstück von Gluck, in dem von der Reise zur Uraufführung seiner Oper „Iphigenie auf Tauris" die Rede ist. —

UNSERE BERUFSKAMERADEN

Dem Direktor des Konservatoriums in Erfurt, Walter Hansmann, wurde vom Führer und Reichskanzler der Titel Professor verliehen.

Der ao. Professor Dr. Hermann Stephani, der seit mehr als 15 Jahren die Musikwissenschaft in Marburg vertritt, konnte kürzlich die Feier seines 60. Geburtstages begehen.

Walther Hensel zum 50. Geburtstag.
Ein junger Musikwissenschaftler, der soeben seine Doktorprüfung bestanden hatte, war — vor nunmehr 10 Jahren — von Freunden eingeladen worden, eine der ersten Singwochen, die Walther Hensel im Reich leitete, zu besuchen. Er folgte der Einladung, obwohl er davon überzeugt war, dort kaum etwas Neues, geschweige denn etwas Lohnendes zu erleben. Was konnte ihm auch schon Wichtiges auf einer solchen Singwoche begegnen: er fühlte sich in allen musikalischen Stilepochen zu Hause, wußte Bescheid von Perotin bis Hindemith, hatte selbst viel musiziert, in Orchestern und Konzertchören mitgewirkt, er hatte Harmonie- und Kontrapunktstudien bis zur ausreichenden Sicherheit betrieben, kurz: er fühlte sich durchaus zuhause in dem ganzen großen Gebäude der Musik. Auch die Jugendbewegung hatte er in einem Jugendbund miterlebt und viele Lieder aus dem Zupfgeigenhansel waren ihm — verknüpft mit schönen Fahrten-Erinnerungen. — durchaus zum eigenen Besitz geworden. Weshalb sollte er eigentlich eine „Singwoche", die ja wohl auch irgendeine Beziehung zur Jugendbewegung hatte, besuchen? Diese Einstellung unangreifbarer Sicherheit vertauschte unser Doktorand im Laufe jener sieben Tage bald mit der Erkenntnis, daß ihm hier ein entscheidendes musikalisches Erlebnis zuteil wurde, ein Erlebnis, das seine Musikauffassung wandelte und ihn in ganz neue Weiten und Tiefen führte. In dem Liedgut der Singwoche lernte er die unbeschreibliche Schönheit und Kraft des echten alten Volksliedes kennen; durch die Musiklehre Hensels erfuhr er zum ersten Male von den wirklichen Urvorgängen der Musik, erlebt Intervalle, Kadenzvorgänge, rhythmisches und melodisches Geschehen in lebendigster Weise und in engstem Zusammenhang mit dem Volkslied; auch das Singen selbst war ein anderes, als das bisher gewohnte. So wurde aus den Liedern, der Lehre und dem Singen zusammen ein einheitlicher Gehalt der Singwoche, der — vom stofflichen Betrachten und Umgehen mit der Musik wegführend — alles bisher Gewußte und Gekonnte in neuem Lichte erscheinen ließ.
Dieses Singwochenerlebnis eines jungen Menschen ist beispielhaft für die Wirkung der Lebensarbeit Hensels auch im Volksganzen. Seit der ersten von ihm veranstalteten Singwoche in Finkenstein, von der die Volkssingbewegung aus dem sudetendeutschen Grenzland bald in das Reich übergriff, fanden unzählige Singwochen statt, wurde die neue Musikauffassung durch Liederbücher und Zeitschriften, in Singgemeinden und durch zahlreiche Schüler Hensels weithin verbreitet. Zusammen mit der Orgelbewegung, mit der von der Musikwissenschaft geförderten neuen Pflege alter Musik und mit verwandten Strömungen bildete sich eine der „musikalischen Erneuerung" dienende große deutsche Musikbewegung. Und diese Erneuerung wurde und wird immer wieder gespeist aus den unversiegbaren Quellgründen echten musikalischen Volkserbes. Kraft und Tiefe des alten Volksliedes sind heute mehr denn je zum neuen, lebendigen Besitz des Volkes geworden, sie haben neue, echte, schöpferische Leistungen der Gegenwart ermöglicht. Zu diesen unersetzbaren Quellen hingeführt, sie mit germanistischer und musikalischer Sachkenntnis sowohl, als auch — was wichtiger ist — mit sicherem schöpferischem Instinkt in Form gebracht und dem deutschen Volke wiedergeschenkt zu haben, ist das Verdienst Walther Hensels. Mit Recht schreibt der Dichter Erwin Guido Kolbenheyer über ihn:
„Walther Hensel gebührt schon längst ein besonderer Dank des deutschen Volkes. Ich habe zweimal Gelegenheit gehabt, diesen meinen verehrungswürdigen Landsmann vor einer seiner Singgemeinden am Werk zu sehen. In Walther Hensel ist echte deutsche Musik, edler Volksgesang, Person geworden. Er schafft in so natürlicher Selbsteinordnung mit seinen Sängern, als rufe aus ihnen das singfreudige Leben selbst. Er weckt das Lied des Blutes aus ihnen, die unter seiner Leitung singen. Und so kann er ein schöpferischer Lehrer bleiben in der reinlich-

sten Liebe zur Sache, ohne jede Pose. Zugleich aber ist er auch ein schöpferischer Meister der Tonkunst geworden.
Wir lesen und hören jetzt sehr viel von Blut und Boden. Walther Hensel hat Blut und Boden, soweit beide im deutschen Lied offenbart werden können, schon viele Jahre in selbstloser Hingabe in vielen deutschen Ländern aufzurühren und fruchtend zu machen vermocht. Wie jene Meister mittelalterlichen Lebensstils, die das Werk wirken und den eigenen Namen vergessen ließen, hat dieser bedeutende Chorführer des Volksgesanges gewirkt. Es wird gleichwohl wenige Musiker des heutigen Deutschland geben, die so weit und volkserschließend gewirkt haben. Hier hätte das deutsche Volk zu wissen und zu danken. Ich würde mich freuen, wenn diese Worte beitrügen, diesen Dank zu fördern."

R. B.

MITTEILUNGEN

Deutsche Musikkultur — Musik und Volk

Die aus der Volkssingbewegung hervorgegangene Zweimonatsschrift „Musik und Volk" (seit 1935 herausgegeben vom Kulturamt der Reichsjugendführung) wird vom Oktober 1937 ab mit der „Deutschen Musikkultur" vereinigt. Wir berichten im nächsten Heft ausführlicher über Träger und Geschichte der Zeitschrift.

Die Meinung des Lesers

Zu unserem Beitrag „Also blus das Alphorn heut" (Jg. 2 H. 1 S. 51 f.) schreibt uns Herr Professor Dr. Hermann Stephani-Marburg:
„Ergänzend möchte ich mitteilen, daß der 7. Teilton der Naturtonreihe über dem Grundton G nicht „etwas höher" als das uns vertraute f^2 ist, sondern erheblich viel niedriger liegt, nämlich 807 Millioktaven, wenn g^1 mit 0, g^2 mit 1000 Oktavteilen angenommen wird, während die Doppelquart f^2 über g^1 830 und die Quint über der naturreinen kleinen Terz g^1b^1 sogar 848 Mio beträgt.
Was nun den 11. Teilton betrifft, so liegt dieser fast genau in der Mitte zwischen f^2 und fis^2, nämlich $874^1/_2$ Mio hoch, klingt also auch bei genauer und gleichmäßiger Bohrung sehr unrein; daher wird er (nach Manfred Bukofzer, „Magie und Technik in der Alpenmusik", Schweiz. Ann. III/IV 1936) im Appenzeller Land „verböckt" oder „Chüadreckerli" genannt. Daß es sich auch in der isländischen Melodik um jenen Wert $874^1/_2$ und weder wie meist fälschlich notiert um fis^2 = 925 Mio noch um f^2 = 848 Mio oder 830 oder 807 Mio, am allerwenigsten aber um „lydisch" handelt, wie man gefabelt hat, liegt wohl auf der Hand."

Der Mitarbeiterkreis

Walter Abendroth, Berlin-Steglitz, Kurfürstenstr. 6/II

Dr. Heinrich Edelhoff, Lübeck, Torneyweg 6

Musikassessor Volkart Koehn, Berlin-Charlottenburg 5, Gustloffstr. 26

Dr. Hans Lebede, Berlin-Steglitz, Karl Stieler-Str. 21

Prof. Dr. Josef Müller-Blattau, Frankfurt a. M., Fuchshohl 18

Dr. Gerhard Pietzsch, Dresden N 6, Hospitalstr. 15

Präs. d. RMK Gen.-Mus.-Dir. Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, Berlin SW 11, Bernburger Str. 19

Prof. Dr. ing. Friedrich Trautwein, Berlin-Zehlendorf, Kneſebeckstr. 9

Dr. Bertha Antonia Wallner, München 2 NO, Thierschpl. 2 IV

Frank Wohlfahrt, Berlin-Halensee, Friedrichsruher Str. 1 IV, b. Frau Gruner

*

Das vorliegende Heft erscheint in einem Umfang von nur 56 Seiten, um die Umfangüberschreitung des 1. Heftes des laufenden Jahrgangs wieder auszugleichen.

DIE WIEDERERWECKUNG DER ALTEN MUSIK

EIN WORT ZUR BESINNUNG

VON ALBRECHT GANSE

Die Musik unterscheidet sich durch Umfang und Vielfalt des zu ihrer Realisierung notwendigen technischen Apparats und die Eigenart ihrer Überlieferung sehr wesentlich von den andern Künsten. Eine antike Plastik, ein Bildwerk der Gotik braucht nur angeschaut zu werden, um wirken zu können, die Musik muß wiedererweckt werden. Unerläßlich hierfür ist das Vorhandensein einer schriftlichen Überlieferung, das Wissen um deren Deutung, das Vorhandensein der Musikmittel, der Instrumente, und das Wissen um deren Handhabung.

Diese einfachen Tatsachen werden aber leider nur zu oft vor lauter Spekulation übersehen. Man müht sich, in einem methodisch wenig begründeten Vorgehen, die Parallelerscheinungen zwischen bildender Kunst und gleichzeitiger Musik aufzuzeigen, stellt Phasenverschiebungen fest und knüpft daran geistreiche Theorien, die doch den einfachen Grund dieser Hysteresis, die Schwierigkeit, verklungene Musik wieder zum Klingen zu bringen, kaum berühren. So konstatiert man etwa, daß es wohl eine Tonkunst der Renaissance, aber keine Renaissance der antiken Musik gegeben hat, — die es ja auch kaum geben konnte, — daß die „Musik der Gotik“ „merkwürdigerweise“ so weit ins 16. Jahrhundert hineinreicht, usf.

Nicht so merkwürdig erscheint bei einer „primitiveren“ Betrachtungsweise dann auch die weitere Tatsache, daß es, von belanglosen Einzelerscheinungen der vergangenen Jahrhunderte abgesehen, — meist spielt dabei die Verehrung für eine durch Tradition und Legende angereicherte große Persönlichkeit eine Rolle — im Verlauf der gesamten Musikgeschichte erstmalig in unsern Tagen zu renaissancistischen Erscheinungen gekommen ist, daß das sonst so „historische“ 19. Jahrhundert nur den Auftakt gab zu dem, was sich mit „merkwürdiger“ Verspätung heute erst vollzieht.

Es wäre sehr interessant, die Wurzeln und das Werden der heutigen Wiederbelebung alter Musik einmal im Zusammenhang zu betrachten. Hierbei würde vieles Abwegige verständlich werden und entschuldbar, wenn auch nicht gerechtfertigt, erscheinen. Ich möchte aber den Sachen möglichst nahe bleiben und verzichte darum hierauf sowohl als auf schöne Systematik und Begriffsbestimmungen, — weil mir das erfolgreicher vorkommt.

Daß „alte Musik“ heute eine Renaissance erfährt, ist eine Binsenwahrheit. Ein Blick in die Konzertprogramme und Verlegerkataloge läßt das mit aller Deutlichkeit erkennen. Es wird auch sonst, nicht nur in Konzerten, die alte Musik sehr viel-

fältig gepflegt. Einer erstaunlichen Fülle wiedergedruckten alten Notenmaterials steht jedoch eine verschwindende Zahl von Aufführungen gegenüber, die sich wirklich ernsthaft um ein wahrhaft klang- und werkgerechtes Musizieren bemühen. Gleichwohl hört man heute vielfach die Behauptung, die Beschäftigung mit der alten Musik hätte bereits ihren Sinn erfüllt, man könnte von einem überwundenen Standpunkt sprechen. Bedingung für eine Überwindung, für ein wirkliches „Aufgehobensein" der zur zeitgenössischen zunächst antithetisch auftretenden alten Musik ist aber doch gewiß die Erfüllung der Forderung, daß die alte Musik überhaupt erst einmal möglichst unverfälscht in Erscheinung getreten sei. Diese Möglichkeit war bei den bildenden Künsten ohne weiteres und zwar materiell gegeben. Ich behaupte, daß wir bezüglich dieser Forderung gerade erst in den Anfängen stehen. Wollen wir nicht in den Fehler der Baukunst des vorigen Jahrhunderts verfallen, die die Stilelemente einer Epoche, etwa der Gotik ziemlich wahllos isolierte, ohne sich um ihre organisch-konstruktiven Bezogenheiten zu kümmern, und die nun in der Summe dieser Elemente den Geist der Gotik begriffen zu haben meinte, so müssen wir ganz anders als es bisher für nötig erachtet wurde, auch die Musik als ein in allen ihren Elementen organisch Bedingtes nehmen. Hierzu gehört aber als allererstes Erfordernis, daß die Musik zunächst einmal so erklingt wie sie gedacht war. Und gerade hiervon sind wir heute noch gar weit entfernt. Man hielt und hält offenbar — so sonderbar das scheint — den Klang im Verhältnis zur res facta für etwas Unwesentliches, Accidentelles, für beliebig vertretbar.[1] Erst in allerletzter Zeit, da man häufiger mit mehr oder weniger Glück auf alten Instrumenten musiziert, erkennen jedenfalls die hierbei unmittelbar Beteiligten, wie wenig die klangliche Erscheinung von der Substanz der Musik zu trennen ist, daß hier unlösbare organische Bedingtheiten obwalten, daß es unmöglich ist, sich von alter Musik eine auch nur annähernde Vorstellung zu machen, ohne Klang, Zusammenklang und Spielweise der alten Instrumente einschließlich der Behandlung der Singstimme genau zu kennen. Ja, wo für bestimmte Instrumente oder Besetzungen geschrieben wird, ist vollends die Schreibweise nur bei originaler klanglicher Realisierung begreifbar. Das gilt selbst noch für die Zeit der Wiener Klassiker. Ein Mozartsches Hornkonzert etwa offenbart, auf einem modernen Ventilhorn geblasen, wobei alle Töne wie Naturtöne hervorgebracht werden können, ganz abgesehen von der veränderten Klangfarbe überhaupt, nur einen Bruchteil seines musikalischen Gehalts. Denn gerade die Unterschiedlichkeit in der Klangfarbe der Naturtöne und der künstlich hervorgebrachten Töne hat ganz wesentlich die Struktur und Anlage des Werkes bestimmt. Die Satzart der Haydn'schen Violinsonaten mit Klavier-Begleitung wirkt, wenn man sich der modernen

[1] Gerade die früher übliche Freizügigkeit in der Besetzung der alten Musik kann hier nicht als Einwand vorgebracht werden. Nur bei dem damaligen Instrumentenklang war diese Freizügigkeit überhaupt möglich, ja sie erscheint vom Klange der modernen Instrumente her beurteilt sogar völlig unverständlich. Vgl. hierzu und für das folgende meinen Aufsatz „Vergessene Hausmusikinstrumente" in „Völkische Musikerziehung", November 1936.

Geige und des modernen Klaviers bedient, durchaus abwegig. Eine alte Violine, ein altes Pianoforte, in angemessener Weise gespielt, lassen die Haydn'sche Schreibweise als ganz natürlich erscheinen.
Wenig ist von diesen Dingen bisher einem größeren Kreise — Fachvertreter bilden hier z. T. keine Ausnahme — bekanntgeworden. Nur so ist es erklärlich, daß man sich durchaus nicht scheute, seine ohne genauere Kenntnisnahme des Klanges und der Spielweise der alten Instrumente gewonnenen Vorstellungen von alter Musik in „praktischen Ausgaben" als kanonisch dem ahnungslosen „praktischen Musiker" und Liebhaber anzuempfehlen — wenn man auch bescheiden von „Vorschlägen" (ohne freilich häufig den Urtext zu bringen) spricht — und einem methodisch verfehlten Verhalten durch den Druck ein Denkmal zu setzen.
Bei dieser Einstellung kommt es dann zu den kühnsten Urteilen über Klangwillen und Klangstil einer Epoche. Man gibt etwa Urteile über den „Barockklang" ab, obwohl man kaum ein einzelnes Barockinstrument, geschweige denn ein Barockorchester — in zuverlässig originalem Zustand, richtig gespielt, gehört hat! Man spricht etwa von einer barocken „Schärfe" des Klanges. Ich meine, man wird wohl dazu übergehen müssen, von einer barocken „Milde" des Klanges zu sprechen. Man lasse sich nicht etwa bei Betrachtung von Orgeldispositionen durch die große Zahl der Füllstimmen irre machen. Bei richtiger Intonation — es gibt leider auch allzuviele Phantasie-Barockorgeln — wirken sie wie milde Silberlichter über dem dunkleren Grunde der durch den geringen Winddruck sehr tragfähigen Hauptstimmen. Man denke ferner an die im Originalzustand so überaus zarten Cembali, Spinette, Lauten, Theorben, Clavichorde, Gamben, Krummhörner, Blockflöten, ja selbst an den — kammermusikalisch gespielten — stillen Zink und die schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts in der Kammer mit Dämpfer gespielte Trompete. Allerdings muß man den Klang dieser Instrumente in ihrem alten Zustande kennen.
So erscheint heute die Rekonstruktion des alten Klanges und der alten Spielweise der Instrumente als vordringlichstes Erfordernis jeder historischen Beschäftigung mit der Musik, soll dieses Beginnen wahrhaft befruchtend wirken. Der Musikinstrumentenkunde ist hier eine gewaltige Aufgabe gestellt. Denn selbst die Vorbedingungen für dieses Unternehmen sind bisher erst zu einem kleinen Teile erfüllt.
Es kann nicht der Sinn dieser mehr auf das Grundsätzliche gerichteten Zeilen sein, diese Behauptung im Einzelnen zu erhärten. Da es aber im Gegensatz zu den gewissenhaften Historikern des vorigen Jahrhunderts mehr und mehr Mode geworden — war (hoffentlich!), in oft dickleibigen Publikationen nur das auszuschütten, was man gerade zusammengetragen hatte, die auftauchenden Probleme aber schamhaft zu verschweigen, soll doch an einigen willkürlich herausgegriffenen Beispielen gezeigt werden, wie lückenhaft unsere Kenntnisse in diesem Punkte derzeit noch sind oder waren. Wo findet man in der instrumentenkundlichen Literatur bisher einwandfrei konstatiert, welche Mensur, Steghöhe, Saitenstärke, welchen Deckendruck, welche Baßbalkendimensionen die Violine und die übrigen Streichinstrumente um 1600, 1750,

1790 oder 1825 in der Regel aufwiesen? Seit wann benutzt man umsponnene Saiten und wie waren sie beschaffen? Welche Steifigkeit hatten die alten Darmsaiten? Wie waren die Rohrblätter der vielen Rohrblattinstrumente um 1600 im Einzelnen gearbeitet, ja, gibt es bestimmte Belege, daß man damals in Deutschland, wie heute, ausländisches Rohr benutzte? Seit wann und in welchem Umfange benutzte man beim Cembalo Leder statt der Federkiele?[2] Das sind ein paar ganz willkürlich herausgegriffene Einzelfragen, deren Beantwortung jedoch unerläßlich ist, wenn man mit einiger Aussicht auf Erfolg an die gestellte Aufgabe herangehen will.

Die literarischen Quellen lassen uns bei der Lösung dieser Probleme fast ganz im Stich. Das derzeit Selbstverständliche schrieb man eben nicht auf. Vieles wurde als Geheimnis nur mündlich überliefert. Ja manche Veränderung im Klang der Instrumente mag selbst den Zeitgenossen kaum recht zum Bewußtsein gekommen sein. Es sei in diesem Zusammenhang an eine Erscheinung unserer Tage erinnert, an die Veränderung des Klangcharakters der Trompete durch eine sich mehr und mehr durchsetzende Modifikation des Mundstücks. Die großen Theoretiker der Vergangenheit aber haben nur allzuhäufig das Bestreben, ihre eigenen neuen Ideen zu propagieren und sind oft die schlechtesten Gewährsmänner für den allgemeinen Gebrauch ihrer Zeit. Die zuverlässigste Quelle bilden immer noch die kleineren Gelegenheitsschriftsteller, die der Praxis genügend nahe stehen,[3] der ikonographische Befund und Rückschlüsse aus gelegentlichen, häufig polemisch gefärbten Bemerkungen der allgemeinen Literatur.

Freilich bedarf es einer sehr umfassenden Anschauung, einer universalen Einfühlung, um die verschiedenartigen Quellen mit dem gehörigen Wertigkeitsindex einfließen zu lassen. So muß man von den tatsächlichen Verhältnissen die Temperatur der Tasteninstrumente betreffend, nur auf die großen Theoretiker gestützt, die Vorstellung mitnehmen, daß im 17. Jahrhundert infolge der herrschenden Verwirrung überhaupt kein Musizieren möglich sein konnte. In Wahrheit war in der fraglichen Zeit eine einzige, sehr leistungsfähige Temperatur tatsächlich üblich, die sogenannte mitteltönige.[4] Noch ein Beispiel! Selbstverständlich ist man in der Lage — als sehr erwünschten Beleg für eine heute zumeist übliche Aufführungspraxis alter Musik — Massenbesètzungen auch schon für sehr frühe Zeiten nachzuweisen. Man hüte sich jedoch, diese zumeist außermusikalisch-repräsentativ bedingten Vorkommnisse für eine Interpretation des Klangwillens einer Epoche auszuwerten. Der Gedanke, eine kommende Zeit könnte unser Musikwollen aus Nachrichten über unsere Sängerfeste erschließen, vermag Angstträume hervorzurufen.

---

[2] Ich bin der Überzeugung, daß dies tatsächlich erst seit Taskin der Fall ist. Ich habe trotz größter Mühe bisher keinerlei Belege für das Gegenteil auffinden können. Entgegen stehen dieser Auffassung bisher nur unbelegte Behauptungen jüngerer Autoren.

[3] In diesem Zusammenhang verweise ich auf die Einleitung meiner Arbeit „Der Cantor Otto Gibelius" (Kieler Diss. 1931).

[4] Vgl. hierzu das Kapitel über die „Propositiones" in der soeben angeführten Arbeit.

Ohne daß man die Notwendigkeit all dieser wirklich wesentlichen Fragestellungen bisher vielfach eingesehen hat, pflegt man sich andererseits in Ganzheitsforderungen förmlich zu überschlagen. Man meint, zum völligen Begreifen der alten Musik gehöre ihre Aufführung im Kostüm der Zeit, mit Kerzenbeleuchtung, an historischer Stätte usw. Das substanziell Wesentliche, den alten Klang aber berücksichtigt man wenig. Oder man verlangt in gewissen Kreisen eine angeblich der alten Musik entsprechende von der gegenwärtigen abweichende menschliche Haltung überhaupt, die man durch Diät und Sandalen zu befördern meint. Sieht man sich diese im frischen Wind gegenwärtigen Geschehens zum Glück mehr und mehr verkümmernden Über-Ganzheitsapostel näher an, so bemerkt man bei diesen zarten, lavendelduftenden Ästheten meist gerade das Gegenteil des von ihnen erstrebten, wahrhaftigen Verhältnisses zur alten Musik, der nämlich sie gewiß nicht wahlverwandt sind. Man wird hingegen die Beobachtung machen, daß bei größter wissenschaftlich-künstlerischer Treue der wirkliche, in seinem Instinkt unverbildete Musiker auch auf die einzig mögliche Art der Interpretation alter Musik kommen kann, die nämlich, die die alten Notenzeichen einzig zu Musik werden läßt. Und was nützt alles theatralische Gehabe wieder anderer Kreise, wenn man im Autobus in einer Gesellschaftstoilette, die der zur Zeit in Chicago getragenen aufs Haar gleicht, zu dem historischen Schloßhof gelangt, eine heitere Mozartsche Bläsermusik —, die auf modernen Instrumenten zudem selten gut klingt, — mit titanenhaft gerunzelter Stirn „erlebt“, um dann den „eindrucksvollen Abend“ in einem Café oder in einer Bar zu beschließen.

Einer ähnlich im Außermusikalischen wurzelnden Vorstellung entspringt die Forderung, es müßten wirklich alte Originalinstrumente sein, die gespielt werden. Ein Musizieren auf nachgebauten Instrumenten lasse jene rational unfaßbare, eigentümliche Atmosphäre vermissen, die wie eine Aura die alten Instrumente umgebe. Nehmen wir zugunsten der Vertreter dieser Meinung an, daß sie schlechte Erfahrungen mit den leider sehr verbreiteten, „verbessert“ nachgebauten Instrumenten gemacht haben, jenen Zwittern, die unsern heutigen angeblichen Forderungen nach größerer Klangintensität usw. gerecht werden sollen. Ohne es in allen Punkten z. Zt. objektiv beweisen zu können, möchte ich, nur nach den bisherigen Erfahrungen, behaupten, daß jede Veränderung der Intensität bei wesentlicher Beibehaltung des Klangerzeugungsmechanismus gleichzeitig die Klangqualität verändert. Jene „alten Instrumente“ haben als echte Bastarde wirklich nur die schlechten Eigenschaften ihrer Eltern geerbt, den für alte Musik zu dicken Klang, dessen mangelnde Modulationsfähigkeit dann störend wirkt, und die anderweitigen technischen Mängel, die in diesem Falle wirkliche Mängel sind. Da nun das Musikinstrument wie alles Stoffliche vergänglich ist, kann in den meisten Fällen nur ein — allerdings peinlich getreuer — Nachbau wirklich denjenigen Klang realisieren, den das Instrument in seiner besten Zeit hergab.

Es wäre notwendig und eine dankenswerte Aufgabe, unter Heranziehung der modernen elektroakustischen Untersuchungsmethoden die den obigen Behauptungen zugrundeliegenden Urteile über den Wandel des Instrumentenklanges, die wesentliche Unangemessenheit eines zeitfremden Instruments zur Realisierung des wahren musikalischen Gehalts einer bestimmten Musik — wenigstens angenähert — objektiv zu erweisen.
Vielleicht käme man dann auch von dieser Seite der Frage näher, inwieweit eine Besetzung alter Musik mit modernen Instrumenten möglich und gerechtfertigt ist und inwiefern eine Uminstrumentation vielleicht Hilfe bringen kann.
Denn wir wollen bei aller nötigen Rücksichtslosigkeit der Besinnung doch nicht so leichtfertig sein, an der Realität vorübergehend, die tiefe Wirkung und Auswirkung der mit den bisherigen Mitteln dargebotenen alten Musik zu übersehen. Sowie wir ebenso wenig etwa die krasse Forderung aufstellen wollen, das Musizieren alter Musik überhaupt aufzugeben, nur weil die bisher beschrittenen Wege nicht immer die rechten waren.

VOM SPIELKLANG EIN BEITRAG ZU EINER METAPHYSIK DER INSTRUMENTE

VON FRITZ DIETRICH

Alles musikalische Spielen hat seinen Ursprung im Schlag. Ein Klangkörper ist umso mehr Instrument, je näher sein Klangbild dem Schlage steht. Indessen ist dieses Verhältnis nicht unmittelbar aus der Art der Tonerzeugung abzulesen. Das zeigt z. B. ein Vergleich zwischen Horn und Trompete. Beide Instrumente erzeugen ihre Töne auf sehr ähnliche Weise, sie sind beide Blechinstrumente; aber der Trompetenton ist viel mehr Stoß, der Hörnerton vielmehr Hall. Oder wir vergleichen Flöte, Geige und Laute miteinander. Dann gehören zwar Geige und Laute zusammen, sofern sie beide Saiteninstrumente sind, aber Flöte und Geige, wenn wir nach dem Grad der Schlagwirkung urteilen; das Zupfen steht dem Schlagen näher als das Streichen und Flöten. Der Schlagwirkungsgrad ist auch maßgebend für das Verhältnis von Singen und Spielen. Die akustische (physikalisch-physiologisch-ästhetische) Betrachtungsweise beschert uns vor dieser Frage einen offenen Zwiespalt. Sie scheitert an dem Widerspruch, der zwischen der Tonbildung und dem Klangbild eines Instruments in bezug auf den Singklang vorhanden ist. Achtet man auf die Tonbildung, so sind es die Blasinstrumente, die dem Singen am nächsten stehen, weil ihre Art der Tonerzeugung der des menschlichen Stimmwerkzeugs entspricht. Sieht man auf das Klangbild, so stehen die Streicher dem Sänger näher als die Bläser, weil sie ihm in den Bezirk des Ausdruckshaften, des Schwellens, Gleitens und Bebens, viel weiter nachfolgen können. Daraus ergäbe sich eine unaufhebbare Doppeldeutigkeit des Sing-Spiel-Verhältnisses, je nachdem entweder die Funktionsanalogie oder die Effektimitation den Maßstab bildet. Untersuchen

wir aber dieses Verhältnis auf Grund des Schlagwirkungsgrades, dann steht schlaghaftes Spielen schlaglosem Singen gegenüber, und es nähert sich ein Spielklang dem Singklang umso mehr, je weniger er ursprünglich Schlaghaftes in sich bewahrt. Im gesungenen Klang lebt ein Zug, der aus dem Unendlichen kommt und ins Unendliche führt. Es ist der Klang einer unendlichen Melodie, er führt aus der Vergangenheit in die Zukunft und ist jedem andern Tonwerkzeug als der menschlichen Stimme versagt. Dieser Klang ist mythisch. Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar — davon kann nur gesungen, aber nicht gespielt werden. Wir können überhaupt nur „von" etwas singen und nur „über" etwas spielen. Wir singen das Lied vom feinen Reiter und spielen Variationen über den feinen Reiter. Im Singen musizieren wir aus der Vergangenheit her, im Spielen musizieren wir in die Welt hinein. Der Spielklang hält eine andere Richtung inne als der Singklang, er ist der kosmische Klang. Trommeln und Pauken sind ursprünglich Sinnbilder des Erdenrunds, des Weltganzen, so wie sie die ältesten und ursprünglichsten Tonwerkzeuge überhaupt sind. Hier liegt die Wurzel jener weltbildhaften Bedeutung, die den Spielklang trägt und noch bis in die großen Spielmusikformen der hohen Barockzeit hinein ihre Geltung äußert.

Die Vielzahl von Instrumenten gegenüber der Einzigkeit der menschlichen Stimme weist hin auf das Verhältnis zwischen Rhythmus und Melodie. Melodie gibt es nur als ein ungeteiltes Ganzes, Rhythmus nur als Folge punktförmiger Einheiten. Es gibt nur einen Singklang, so wie es nur eine Zeit gibt, aber viele Spielklänge, so wie es viele Gegenwärtigkeiten gibt. Darum besteht ein tiefer Zusammenhang zwischen rhythmischem Wesen und klanglicher Mannigfaltigkeit. Mit der Kraft des ursprünglichen spielerischen Schlages schwindet zugleich auch der Sinn für die Vielheit der Spielklänge. Die Endzeit des ausgehenden romantischen Jahrhunderts kannte, ebensowenig wie eine rhythmische Ordnung, auch kein Klangbild mehr, sondern nur noch Klangfarben. Aber Klangfarbe ist etwas, das vielleicht in einem akustischen Laboratorium hergestellt werden kann, während der Musiker ein Klangbild im Ohr trägt. Im Klangbild machen Klangfarbe und Klangform eine ursprüngliche Einheit aus. Der Klang einer Oboe z. B. hat nicht bloß Farbe, sondern auch Form, jene katzenhafte Geschmeidigkeit, worin sich die Töne dieses Instruments aneinander schmiegen: die Oboe näselt nicht nur, sie dudelt auch. In dieser Ganzheit bleibt das Klangbild unnachahmlich. Ein Geiger, der den Klang der Oboe imitieren will, kann den Klang seines Instruments wohl in der Farbe verändern, er kann es bis zum Näseln bringen, aber er wird niemals dudeln können. Oder der Geiger zupft, statt zu streichen. Er will damit etwa die Laute imitieren, aber es gelingt ihm nur in der Form, die Farbe ihres Klangbildes kann er nicht hervorbringen. Indessen zielen gerade solche nicht ursprünglichen, sondern abgeleiteten Klangbilder, wie der gedämpfte oder der gezupfte Geigenklang, ganz in der Richtung auf welthafte Vielheit und abenteuerliche Vereinzelung hin. Wo das querschnittbildende Wesen des spielklangträchtigen Schlages das Klang-

ziel einer Zeit bestimmt, kommt es so weit, daß zahlreiche Instrumente besondere bauliche Zusätze erhalten, die statt des ursprünglichen Klangbildes ein abgeleitetes erzeugen helfen. Derartige Klangmasken haben wir z. B. vor uns in den Bünden der alten Streicher (Violen), in den Kapseln der Krummhörner, in den Kugeln der Liebesoboen, in den Aufsätzen gewisser Orgelzungenstimmen (Bärpfeife, Apfelregal). Hier wird das ursprüngliche Klangbild entstellt nach einem Vorbild, das seine Töne auf eine ganz andere Weise erzeugt. So wird in der Gambe der ausdruckshafte Streicher zum starren Bläser hinübergewendet, im Krummhorn der Schalmeier zum Orgler, in der Liebesoboe der Bläser zum gedämpften Streicher, in der Bärpfeife der Pfeifer zum Brummer. Am Ende steht hier der Gedanke eines Universalinstruments, eines Klangkörpers, der mit einer ganzen Fülle von Klangmasken ausgestattet ist, so daß er ein volles Orchester darzustellen vermag. Ein solches Instrument ist bereits die frühbarocke norddeutsche Kirchenorgel, die in der weitausgreifenden kosmischen Symbolik ihrer universalen Disposition die vielfältig bewegte imitatio der Weltorgel beherbergt.

* * *

Ein spätrömischer Dichter, Venantius Fortunatus, der um das Jahr 500 lebte, hinterließ uns in Gestalt eines Distichons eine Einteilung der abendländischen Saiteninstrumente. Er schrieb:

> Wohl ergötzt mit der Leier dich Rom, der Barbar mit der Harfe,
> doch mit dem Psalter der Griech', mit der Rotte der Brit'.

Es wird darin gesagt, daß der Gedanke des Saiteninstruments unter jedem der vier Himmelsstriche eine besondere Ausprägung erfahren habe: im Süden als Leier, im Norden als Harfe, im Osten als Psalter, im Westen als Rotte. Hier liegt ein früher Ansatz zu einer Klangdeutung vor, die der wesensbedingten Vielheit des Spielklanges gerecht zu werden vermag. Diese Welt lebt heute nur schwach in der Oberschicht eines vom Klassizismus genährten musikalischen Bildungswesens, dessen Klangziel in den blassen Höhen eines apollinischen Streicherkults zu verwehen droht; aber viel stärker ist sie lebendig in einer tieferen Schicht, wo die sog. Volksinstrumente gepflegt werden, Tonwerkzeuge, die im Ganzen einen größeren Reichtum an Klangbildern bergen, als blutärmere Bildungsinstrumente, wie die Geige oder das Klavier. All jene von oben herab geächteten Instrumente, wie der Dudelsack, die Mandoline, die Zither, oder in früheren Jahrhunderten die Radleier und das Scheitholt — sie sind umso musikalischer, je beschränkter sie nach moderner Auffassung sind, d. h. je fester ihr Klangbild umrissen und damit an eine ganz bestimmte Art von Musik gebunden ist. Diese ursprünglicheren Tonwerkzeuge sind nicht Ergebnisse einer Entwicklung, nicht Erzeugnisse eines Fortschritts, sondern die Wurzeln, aus denen eine Geschichte des Klanges überhaupt erst hervorgehen

kann. Die Selbständigkeit von Epochen setzt die Selbständigkeit von Regionen voraus. In einem bestimmten Raum wird der Gedanke eines Instruments in bestimmter Weise verwirklicht. So bewahrt sich bis in die Gegenwart hinein oder wenigstens noch bis vor kurzem der Norden seine Harfe, der Süden seine Leier in Mandoline und Guitarre, der Osten seinen Psalter in der Zither, der Westen seine Rotte in der Radleier. Ein unterscheidendes Merkmal dafür ist die Saitenordnung. Der Harfenbezug und der größte Teil des Zitherbezugs besteht in freien Saiten, wobei jeder Ton seine eigene Saite hat. Guitarre und Radleier sind — wie unsere Geigeninstrumente — Griffbrettsaiter, weil die Stimmungsverhältnisse zusätzliche Spannungen durch Finger- oder Tastendruck notwendig machen. Der Unterschied setzt sich noch weiter fort; so sind die höchsten (vier bis sechs) Saiten der Zither als Melodiesaiten abgespalten und über ein Griffbrett mit Bünden geleitet, bei der Radleier aber laufen gerade umgekehrt die beiden untersten Saiten frei neben dem Griffbrett her und wirken als Bordune (Dudelsackbässe).

Nun bestimmen diese vier Saitenordnungen das Klangbild ihres Klangkörpers, und zwar so eng, daß dadurch unmittelbare Beziehungen zu musikalischen Satzbildern hergestellt sind. Daß zwischen instrumentalem Klangbild und musikalischem Satzbild eine solche Beziehung möglich ist, geht aus gewissen sprachlichen Erscheinungen deutlich hervor. So bezeichnete etwa das Wort ‚Harmonie' im späten Mittelalter nicht nur einen mehrstimmigen Satz, sondern auch ein Instrument, das der Mehrstimmigkeit mächtig war, die Radleier. In ähnlicher Weise verstand man unter dem Wort ‚Musette' nicht nur einen Dudelsack, sondern auch ein Musikstück, das dem Klangbild desselben entsprach. Ebenso lebt in dem Wort ‚Orgelpunkt' eine Erinnerung daran, daß dieses Satzbild ursprünglich ein der Orgel gemäßes Klangbild wiedergab. Das Wort ‚arpeggio' fordert von dem Klavierspieler, das im Notenbild angezeigte Klangbild so zu verändern, daß das Klangbild einer Harfe entsteht. Hier wird also überall eine ursprüngliche Einheit von Klangbild und Satzbild vorausgesetzt, ein bestimmtes Instrument und eine bestimmte Musik sind nicht voneinander zu trennen. So entspricht nun auch jenen vier Saitenordnungen je eine gewisse Art von Musik. Bordunsaiten, wie sie die Radleier besitzt, dienen der Ausführung tiefer Liegestimmen; dem Klangbild dieses Instruments entspricht mithin ein Orgelpunktsatz. Bei der Zither ist die ganze Schar der freien Saiten im Zickzack von Quinten und Quarten quintenzirkelmäßig durchgestimmt; sie dienen so der Ausführung kadenzierender Baßschritte und deuten an, daß dem Zithersatz ein Kadenzsatz entspricht. Die weite Stimmung der Guitarresaiten und das Griffbrett weisen auf eine leichte Ausführung von melodischen Verzierungen hin; dem Klangbild der Guitarre entspricht ein Koloratursatz. Der diatonische freie Harfenbezug gestattet müheloses Spiel von Akkordzerlegungen, Dreiklangsbrechungen und Scheinstimmen; dem Klangbild der Harfe entspricht ein Figurationssatz. Aber Orgelpunkt, Kadenz, Koloratur und Figuration stellen auseinander nicht ableitbare Urformeln spätabendländischer Musikgestaltung dar. Es leben in ihnen Verhält-

nisse, die einen hervorragend geschichtlichen Sinn verkörpern: im Orgelpunkt das zwischen Cantus firmus und Kontrapunkt, in der Kadenz das zwischen Melodie und Begleitung, in der Koloratur das zwischen Vorlage und Verzierung, in der Figuration das zwischen Thema und Variation. In ihnen ist ausgedrückt, daß die Ruhe vor der Bewegung ist, die Tiefe vor der Höhe, das Ganze vor dem Geteilten, der Raum vor der Zeit. Darum sind die Instrumente, deren Klangbilder solche Verhältnisse andeuten, selbst die Sinnbilder einer Auffassung, die den Geschichtsgedanken hegt, die alles in Beziehung setzt zur Zeit, der die Zeithaftigkeit der Musik ebensowenig bezweifelbar ist wie die des irdischen Lebens überhaupt, die darum in beiden das Wesen der Vergänglichkeit und damit eben „Geschichte" sieht und gestaltet. „Unser Leben ist Musik", heißt es in der Grabschrift eines alten Musikers. „Schwarz sind seine Noten und darum so bald vorüber. Der Takte Maß kommt ihm von Gott, des Schlusses letzter Klang ist die Sichel des Todes."

* *
*

Richard Wagners Begriff der unendlichen Melodie entspringt der Sehnsucht des Romantikers nach dem Mythischen. Der mythische Klang ist der Singklang, der Klang der Melodie. Alle romantische Musik hegt in ihrem Spielklang ein Klangbild, das von dieser Sehnsucht zeugt. Es ist eine Art des Spielklangs, die am weitesten vom Ursprung des Spielens entfernt ist, in der am wenigsten der Schlag, das Urspiel, noch zu spüren ist: ein weicher, dunkler, kühler Klang. Die Romantik hat die Holzbläser entdeckt. Ihr Klang bedeutet dieser Zeit etwas anderes als dem 18. Jahrhundert. Dafür ist Schuberts „Unvollendete" ein Beispiel. Diese Symphonie ist ein Holzbläserstück. Die klassische Rangordnung ist in ihr Gegenteil verkehrt, wie hier, wenn im ersten Satz das Hauptthema den Bläsern, das Seitenthema den Streichern gegeben ist. Jene lieblichen Terzengänge, die das 18. Jahrhundert von den Holzbläsern erwartete, sucht man in dieser Musik vergebens. Etwas anderes sind die einsamen Fäden, die hier von Oboe und Klarinette über urgründiges Streicherrauschen hinweg gesponnen werden, Melodien, die ein unendlicher Atem zu tragen scheint, in denen ein Ungekanntes, Rätselhaftes, Geheimnisvolles lebt. Es ist der Klang des Schicksals, der uns in diesen Tönen erreicht, ein Klang, der das Los alles Irdischen bekennt, die Gebundenheit an die Erde, die unaufhebbare Nähe von Zeugung und Geburt, Leben und Tod. Die traurige Weise des Hirten im „Tristan", jenes einsame, mitternächtige, wortlos klagende Schalmeienlied, ist hier vorgeahnt. Eine Nornenweise beginnt zu tönen, wenn der Romantiker jene Instrumente spielt, von denen uralte Berichte erzählen, daß sie bei Hochzeiten und Begräbnisfeiern erschollen und zu den Festen der großen Göttermutter erklangen. Die Romantik hat das chthonische Wesen des Holzbläserklangs erkannt, die ursprüngliche Bezogenheit dieser Instrumente auf die Erde. Als letztes Ergebnis zeitigt diese Besinnung auf den chthonischen Klang die Schöpfung weich-

klingender tiefer Blechbläser, der Tuben des Wagner- und Brucknerorchesters. Vermittelt hat hierbei der Klang des Waldhorns, dessen nahe Verwandtschaft zu den Holzbläsern Partituren bezeugen, in denen das Instrument zwischen Klarinette und Fagott notiert ist. Der weiche Kornettklang, der die Tuben auszeichnet, nähert sich am allermeisten dem Singklang. Darum hat ihn die damals entstandene kirchenmusikalische Restauration aufgegriffen und in den Posaunenchören bis heute noch gepflegt, als einen Spielklang, der dem A-cappella-Vorbild dieser Bewegung am besten entsprach.

Die Bedeutung des Saitenklanges lehrt uns die Sage von Marsyas und Apollon. Im Wettstreit zwischen dem aulosblasenden Marsyas und dem Gotte, der die Leier schlägt, entscheiden die Richter zugunsten Apolls. Der unkörperliche Lichtklang des Saiteninstruments trägt den Sieg davon über den erdhaften Bläserklang. So ist auch der Vorrang des Streicherklangs im 18. Jahrhundert ein Zeugnis für den apollinischen Charakter dieser Epoche. Der Streicherklang ist der aufgeklärte Bildungsklang. Händels Oboenkonzerte und Mozarts Flötenquartette sind tönendes Gleichnis für das Widerspiel von Sentiment und Raison, das jenes Jahrhundert beseelt und am Ende zu lösender Verschmelzung drängt. Auch herrschender Streicher- und dienender Bläserklang streben schließlich zusammen. Im Klangbild eines Saitenbläsers, eines Saiteninstruments, das nicht geschlagen, gezupft oder gestrichen, sondern durch einen Windhauch zum Erklingen gebracht wird, geht eine musikalische Sehnsucht des sterbenden philosophischen Zeitalters in Erfüllung. Es ist der ätherische Klang der Aeolsharfe. Er gehört nicht zur Romantik des 19. Jahrhunderts, sondern zu der literarischen Romantik der Arnim und Brentano, in der das Rokoko seine letzten Seufzer ausweht. Als man kurz vor 1800 begann, freischwingende Zungenpfeifen herzustellen, da entdeckte man in ihnen ein Werkzeug, das diesen sphärisch-überirdisch scheinenden Klang auf die handlichste Art nachzuahmen vermochte. So entstand die Aeoline — eine Organoviolïne, wie sie einer ihrer Erfinder treffsicher benannte —, ein Tasteninstrument mit freien Zungen; es ist der Vater des modernen Harmoniums geworden. Noch heute trägt ein sehr zartes zweifüßiges Halbspiel im Baß dieses Instruments die Bezeichnung „Aeolsharfe" und weist damit auf das klangliche Urbild, die Windharfe, zurück.

Das Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges wird von einem Klangbild beherrscht, das weder dem apollinischen Streicherideal der Alt- und Neuklassik noch dem chthonischen Holzklang der Romantik verwandt ist. Echt barocke Musizierweisen, wie das Generalbaßspiel, das Klarinblasen oder der Koloraturgesang, deuten auf ein höchst eigenständiges Klangziel hin. Es ist der Spielklang in seiner ursprünglichen Gestalt, der schlagende, stoßende, hüpfende Klang, den man überall sucht, findet und nachahmt. Ein tiefes Gefühl für die Echtheit des Spielklanges leitet diese Zeit, eine Ahnung um die welthafte Bedeutung des Schlagens und den inneren Zusammenhang von Rhythmus und Instrument. Etwas Gemeinsames ruht hier verborgen, wenn der Akkord seine Macht über den musikalischen Satz

äußert, wenn der Akkord der Instrumente — so heißt damals eine ganze Familie von Blockflöten, Violen usw. — vom tiefsten Baß bis zum höchsten Diskant emporwächst, wenn die akkordfähigen Instrumente, die Lauten, Theorben, Spinette und Klavizimbel, als sog. Fundamentinstrumente hohes Ansehen genießen, und wenn das Fundament dieser Musik, der Generalbaß, stets gezupft oder geschlagen wird. Der Gedanke der variatio, der verzierenden, kräuselnden, umspielenden und zerspielenden Veränderung, der den Spielklang musikalisch verwirklicht, greift damals nach der Menschenstimme und zwingt dem Singklang das Beben und Zittern, Hüpfen und Springen, Rollen und Schüttern auf. Eine ganz besondere Bedeutung hat für jene Zeit der Klang der Trompete. Die Spielfertigkeit dieses Instruments wird bis zu den äußersten Grenzen getrieben, man übt die Kunst des Klarinblasens, die virtuose Erzeugung des achten bis sechzehnten Obertons, und macht die Trompete damit melodie- und koloraturfähig. Solche Bemühungen sind nur verständlich, wenn wir eine besondere Vorliebe des 17. Jahrhunderts für das Klangbild der Trompete annehmen. Das ist in der Tat der Fall. Der barocke Klangstil ist der Trompetenstil. Er ist der Klangstil der großen tönenden Barockformen, der Konzerte, Ouvertüren, Sonaten und Suiten. In jeder Variationsfigur, in jedem Spielkontrapunkt dieser Zeit lebt etwas vom Rhythmus einer Fanfare. Die unvergleichliche rhythmische Kraft des Trompetenstoßes ist urtümliches Sinnbild und zielweisendes Vorbild für eine Musik, in welcher der Schöpfungsgedanke nachgedacht wird, in der sich ein Weltbild gestaltet. Stoß und Schlag sind nahe verwandt, wie Trompeten und Pauken. Der Schlag bedeutet das Bild einer Welt, der Stoß ihre Entstehung oder Vernichtung. Von Jericho, Alba und Korinth wird berichtet, daß sie unter dem Schmettern der ehernen Tuba zerstört wurden; die Trompete ist es aber auch, die den Dionysos-Stier aus den Wogen ruft und die Männlichkeit des Achilleus entdeckt. Sie ist das Instrument, dem die Erweckung obliegt: im Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme" ertönt eine herrliche Trompetenweise. Darum ist der Trompetenklang aber auch die unüberhörbare musikalische Form eines Befehls, die Trompete das Feldinstrument, auf dem die Boutesellle geblasen wird zum Satteln und Aufsitzen, die Charge zum Angriff, die Chamade zum Verhandeln mit dem Feind.

Dieser helle, harte und scharfe Bläserton ist der Zielklang des barocken Jahrhunderts gewesen. Das philosophische Jahrhundert hat dann den Trompetenklang vernachlässigt und in seinen Partituren mit einer geradezu entehrenden Zahl von Pausen bedacht, die Romantik hat ihn in Kornetten und Tuben verweichlicht und entkräftet. Dem Hörer der Gegenwart aber ist dieses Klangbild von neuem nahe. Der Trompetenklang ist dazu bestimmt, im Anfang zu stehen und Anfang zu bedeuten: als mitreißende Fanfare, als verkündigender Cantus-firmus-Choral, als schmetternder Tenor über dem Paukenklang von Tonika und Dominante. Er ist der Klang unserer Zeit.

TROMPETER UND ZINKENISTEN EINE SOZIOLOGISCHE BETRACHTUNG

VON GEORG KARSTÄDT

Der festliche Ruf der Trompeten und Fanfaren ist eine rechte Begleitmusik für die Stunden der Feier und gemeinsamen Freude. Nach einer jahrelangen Verleugnung aller militärischen Tradition hat die Blasmusik eine Bedeutung gewonnen, die weit über das nur Spielerische hinaus ein Neues, Symbolhaftes darstellt. Die Olympiafanfaren, die Signale der Freizeitgestaltung, die Märsche und Posten der Wehrmacht sind Ausdruck des Erlebens und Geschehens unserer Tage. Der Aufmarsch einer Nation, das machtvolle Bekenntnis in den großen Feierstunden der Gemeinschaft verlangen die bevorzugte Pflege der Blasmusik. Die Trompete »est instrumentum heroicum, ist ein heroisch instrument, zum Jubel / zur Freude / zur victori und dergleichen hauptsächlich und principaliter aptirt" schreibt ein Schriftsteller des 18. Jahrhunderts. Der geschichtliche Rückblick lehrt uns, daß die Musikübung des 16. bis 18. Jahrhunderts eine besondere Wertschätzung der Blasmusik kannte. An ihren Gebrauch knüpften sich indessen gewisse Vorbehalte, die sich als Standesprivilegien ausweisen. Adel, Ratsherren und Kirche besaßen allein das Vorrecht des uneingeschränkten Gebrauches der Blasmusik.

Die Stadtpfeifer, wegen ihres Hauptinstruments allgemein Stadtzinkenisten genannt, bliesen bei festlichen Umzügen und Promotionen auf Zinken, Schalmeien, Pommern, Dulzianen und Posaunen. Das tägliche Abblasen vom Turm wurde auf Zinken und Posaunen ausgeführt. Bei privaten Feiern blieb die Mischung mit Blasinstrumenten, als „großes Spiel" bezeichnet, dem vornehmen Stande vorbehalten, während die Zinkenisten bei Hochzeiten des Geringeren nur mit dem „kleinen Spiel", der kleinbesetzten Streichergruppe, aufwarten durften. Die Stuttgarter Musikanten werden im Jahre 1618 angehalten „nit einem jeden vnd sonderlich bei schlechten gemeinen hochzeitten zu dem Kürchgang Zinckhen vnd Posaunen, sondern allein Geigen vnd andern saitenspihl zu gebrauchen."

Demgegenüber bildete das Recht, Trompeterchöre zu halten, ein Standesprivileg der Fürsten und des Adels, das zu vielfachen Friedensstörungen zwischen den städtischen und fürstlichen Musikern führen mußte. Nur in wenigen Fällen hatten Städte wie Augsburg (1426), Ulm (1434) und Nürnberg vermutlich durch großzügige Geldspenden an Kaiser Sigismund eine Ausnahme von dem Verbot erreichen können, das im übrigen mit eifersüchtiger Strenge schon von den Ausübenden selbst überwacht wurde. Bei dem großen repräsentativen Aufwand der fürstlichen und adligen Feste (Hochzeiten, Taufen, Friedensschlüssen etc.) bildeten die in starker Zahl auftretenden Trompeter und Pauker ein auserlesenes Zeugnis von dem Glanz und der Macht eines Fürstenstaates. Ihr Platz in der Hofhaltung des Landesherrn sicherte ihnen eine besondere Beachtung und eine Stellung, die sie zu einem ausgeprägten Standesbewußtsein und Dünkel gegenüber den Ratsmusikern erzog. Bei

dem ungleich größeren fachlichen Können der letzteren war eine solche Haltung im Grunde unberechtigt. Während die Trompeter in vielen Fällen nicht einmal Notenkenntnisse besaßen und nur durch beständiges Vorblasen und mechanisches Einüben der Signale in zweijähriger Ausbildungszeit zu einem Hoftrompeter angelernt wurden, beherrschten die Zinkenisten meist mehrere Instrumente und waren in der Komposition so weit vorgebildet, daß uns noch heute leuchtende Zeugnisse ihrer Kunst erhalten sind. Nikolaus Bleyer, Dietrich Becker, Johannes Pezel, Gottfried Reiche sind Ratsmusiker gewesen, die mit ihren Werken beste Gebrauchsmusik schufen. Die bevorzugte Stellung der Trompeter erklärt sich mithin nicht aus ihrem besonderen Können, sondern aus der Zugehörigkeit zur Hofhaltung der Fürsten, zu deren Standesprivilegien der Gebrauch der Trompeten gehörte. Daß sich aus dieser Lage für sie eine Sonderstellung ergab, zeigen die geschichtlichen Einzelheiten.

Nach einem Vorrecht, dessen Entstehung vermutlich im 15. Jahrhundert zu suchen ist, unterstanden sie der direkten Gerichtsbarkeit ihres Herrn. Als ihnen späterhin dieses Recht auf einige Zeit verloren geht, bewirken sie auf verschiedene Beschwerden hin 1528 von Karl V. und Ferdinand I. einen Reichsabschied, der den alten Zustand wiederherstellt. 1623 folgt, von Ferdinand II. erlassen, ein besonderes „Reichsprivilegium“ mit Bestimmungen über ihre Stellung und Ausbildung. Alle Heerestrompeter sind in „Kameradschaften“ zusammengefaßt, die der Dresdener „Oberkameradschaft“ unterstehen. Hier werden die Streitigkeiten vorgetragen und Verstöße gegen das Ansehen des Standes abgeurteilt. Der enge Zusammenschluß zu dieser zunftmäßigen Gemeinschaft erfordert von dem Einzelnen eine einwandfreie Lebensführung, die Einhaltung bestimmter Regeln, ein Einfügen in die vorgeschriebene Ordnung, die in den Artikeln des Reichsprivilegs niedergelegt war.

Eine besondere Sorgfalt galt der Erziehung des Nachwuchses. Erst nach siebenjähriger Berufsausübung durfte der Hof- und Feldtrompeter einen Lehrling annehmen und soll „nicht mehr als einem Scholaren, die Kunst zu erlernen, Macht haben“. Der Lehrherr wird angehalten, seinen Schüler auf das beste zu unterrichten und zur Vollkommenheit zu bringen. Die Los- und Freisprechung geschah in feierlicher Weise in Gegenwart aller Hoftrompeter und Heerpauker. Es wurden die Privilegia und Statuten vorgelesen und zu deren Nachleben ermahnt. Nach Überreichung der Trompeten und des Degens erhält der Scholar zwei Backenstreiche mit dem Bemerken, „dieses dermahlen gelitten zu haben, in Zukunft aber von keinem mehr unbilliger Weiß zu dulden“. Ein kleines Frühstück, zu dem der Obermarschall „1 Maas Officierwein, 1 Maas Bier, 1 Laibel Brod u. 1 Stück Käs“ reichen läßt, beendet die schlichte Feier.

Der Unterricht bediente sich der mündlichen Weitervermittlung; Inhalt und Form wurden zur Wahrung des Zunftgeheimnisses niemals schriftlich niedergelegt. Erst als die Zeit des Absolutismus und hohlen fürstlichen Pompes vorüber ist, und der Verfall ihrer Privilegien einen merklichen Fortschritt nimmt, entschließt sich der Hof- und Feldtrompeter Johann Ernst Altenburg in seinem „Versuch einer Anlei-

tung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst" (Halle 1795) Geschichte, Wesen und Kenntnisse des Standes niederzuschreiben und der Nachwelt zu überliefern. Seine von Stolz und Ehrfurcht vor der Tradition zeugenden Ausführungen geben einen gründlichen Einblick in die Ausbildung und Anforderungen seines Berufes. Nach seiner Definition „begreift man unter einem gelernten Trompeter denjenigen, welcher die Trompete als ein musikalisches Kriegs- und Staatsinstrument nach den Regeln der Kunst erlernt hat, und sie, nachdem er von einer röm. Kayserl. privilegirten Cameradschaft darzu für tüchtig erkläret wird, ausübet... Diejenigen Kunstverwandte, welche den R. Kayserl. Privilegien gemäß leben, und bey einem dergleichen diese Künste erlernen, heißen demnach privilegirte oder gelernte und können als solche bey Hofe sowol als bey einem Regimente angestellt werden, in Kays. Königl. Chur und Fürstl. Dienste treten, und bei allen solennen Gallatagen, bey Kaiser Krönungen, Tournieren u. derggl. mit ihrer Kunst aufwarten". Hierin liegt der Kern ihres Standesbewußtseins und eine klare Trennung von den „Ungelernten", die nicht diesen Weg gegangen waren.

Allerdings verlangten ihre Verrichtungen vornehmlich in Kriegszeiten große Verantwortung und persönlichen Mut. Als Gesandte in eine belagerte Stadt zu reiten oder in der Schlacht ohne eigene genügende Bewaffnung die Signale anzugeben, waren Aufgaben, deren sich die Feldtrompeter besonders rühmten. Letzteren Titel erhielten sie überhaupt erst nach Teilnahme an einem Feldzug. Der Rang eines Trompeters war nicht bei allen Regimentern gleich, gewöhnlich kam er mit dem eines Wachtmeisters überein. Sie durften, wie sonst nur noch die Offiziere, Straußenfedern am Hut tragen, bekamen ein Pferd gestellt und wurden bei Gefangennahme auch gegen Offiziere ausgetauscht.
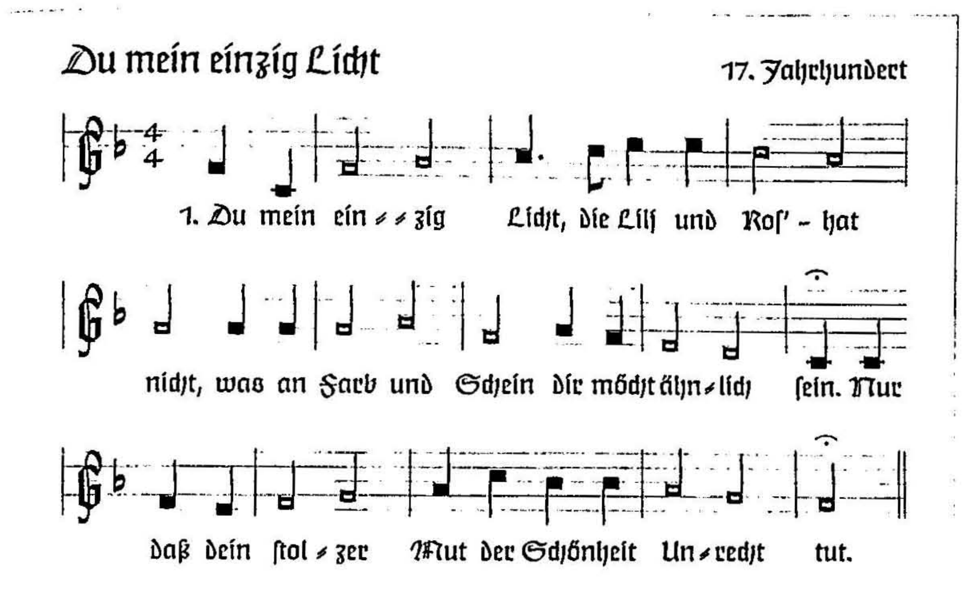
In Friedenszeiten verknüpfte sich ihre Stelle oft mit anderen ansehnlichen Verrichtungen. Einige bekleideten das Amt eines Hof-, Kammer- und Reisefourniers, andere wirkten in der Kapelle und Kammermusik mit und erhielten dann den Namen Kammer- und Konzerttrompeter. Im Gegensatz zu den gewöhnlichen Trompetern, die meist ohne Notenkenntnisse in den Feldstücken die unteren Stimmen bliesen, spielten die „musikalischen" den „Principal" und waren in der Kunst des Klarinblasens geübt. Entsprechend ihrer verschiedenen Ausbildung unterschieden sich beide Gruppen auch im Einkommen. In München erhielt um 1680 ein gewöhnlicher Trompeter 204 Gulden Sold, ein musikalischer dagegen 300—400 Gulden. Die Vermutung geht gewiß nicht fehl, wenn wir bei ihnen eine langjährige Übung voraussetzen, wie sie in der Stadtpfeiferlehre vermittelt wurde.

Beschränkte sich der Unterricht der Trompeterjungen — wie schon gesagt — auf eine mündliche Weitergabe der Signale und Aufzüge, so konnte der Kunstpfeiferlehrling ohne Kenntnis der Noten und mehrerer Instrumente nicht auskommen, wenn er je einen Anspruch auf Anstellung als Ratsmusiker oder Hofinstrumentist erheben wollte. Die Verpflichtung in der fürstlichen Kapelle auch in der Trompetenmusik mitzuhelfen, ist im Vertrage der letzteren häufig mit aufgenommen.

Der Werdegang eines Kunstpfeifergesellen wird nicht von der Sonne eines Privilegs beschienen. In harter Schule, die eine schmale Kost und reichliche Schläge zu ständigen Begleitern hat, wird er in fünfjähriger Ausbildungszeit zu einer Kunstfertigkeit erzogen, die den nicht geringen Erfordernissen seiner Zeit entsprach. Nach einigen Jahren der Wanderung und Vertiefung seines Könnens erwirbt er eine Stadtpfeife in einer kleinen Stadt oder strebt die Aufnahme in die Ratsmusik oder Hofkapelle an. In einer entsprechenden Prüfung muß er sich in seiner Kunst erweisen und befindet sich nach Einstellung in dem Schutze eines „hoch- und wohllöblichen Rates", der über seine auskömmliche Beschäftigung und seinen Arbeitsfrieden wacht. Da es der Bierfiedler, Schergeiger und Stümper viele gibt, die um ein Geringes mit ihrer Musik aufwarten, besteht ein beständiger Kampf der Zünftigen gegen das herumtreibende Volk der Fahrenden und ortsansässigen freien Musiker. Besondere Erlasse grenzen die Rechte genauestens ab. Nach der Hochfürstlich-Württembergischen neuen Zinkenisten-Ordnung von 1721 ist „das Auffspihlen bei Hochzeiten und andern erlaubten Täntzen, denen ordentlich angenommenen Zinckenisten allein erlaubt, hingegen die Pfeiffer und andere Spihl-Leutte als Stimpplere sich dessen zu enthalten schuldig sein". Oft blieben die „Unständigen" auf die Erwerbsmöglichkeiten der Vorstadt beschränkt und durften Aufträge innerhalb einer bestimmten Bannmeile nicht annehmen.

Die Stadtpeifer, nach dieser Richtung hin eifrigst bemüht, ihre Zuständigkeit gegen den minderen Musiker abzugrenzen, bewiesen in der Einhaltung des Trompetenverbots durchaus nicht die gleiche Achtsamkeit. Als Ergänzung einer älteren Ordnung von 1653 legten die Instrumentalmusiker des ober- und niedersächsischen Kreises 1662 dem Kurfürsten sieben neue Artikel vor, die u. a. die Forderung enthielten, daß es den Stadtpfeifern und bestallten Musici auf angetragenen Wunsch erlaubt sein solle, Trompeten und Pauken zu benutzen, ohne daß damit ein Vergehen gegen das Recht der Trompeter herzuleiten wäre. Das war ein kühner Versuch, Standesvorbehalte einzureißen und die eigene Stellung auszubauen. Die Antwort war eine klare Ablehnung aller sieben Artikel. Von dem heimlichen Gebrauch der Trompeten und Pauken, der oftmals Anlaß zu langwierigen und schwierigen Streitfällen gab, bis zum Ersinnen aller möglichen Umwege, zu denen das Blasen der Posaunen oder Waldhörner „auf Trompetenart" oder das Einführen der „Inventionstrompeten" gehörte, gibt es eine endlose Kette von Beschwerdefällen, die von den argwöhnisch beobachtenden Trompetern gemeldet werden. Einmal waren die Trompeten und Pauken bei der Hochzeitsfeier eines reichen Kaufherrn benutzt worden, zum anderen hatte ihre Verwendung bei einem Fest der Zünfte Ärgernis erregt. Sogar über „Bauer-Spielleute" kommen dergleichen Klagen.

Selbstverständlich war es auch den Trompetern nicht gestattet, ihr Instrument bei bürgerlichen Anlässen hören zu lassen. Der 8. Artikel des Privilegs lautet ja ausdrücklich, daß „kein ehrlicher Trompeter oder Heerpaukker mit seinem Instrumente sich anders als beym Gottesdienste, Kayser, Könige, Chur- und Fürsten, Grafen,
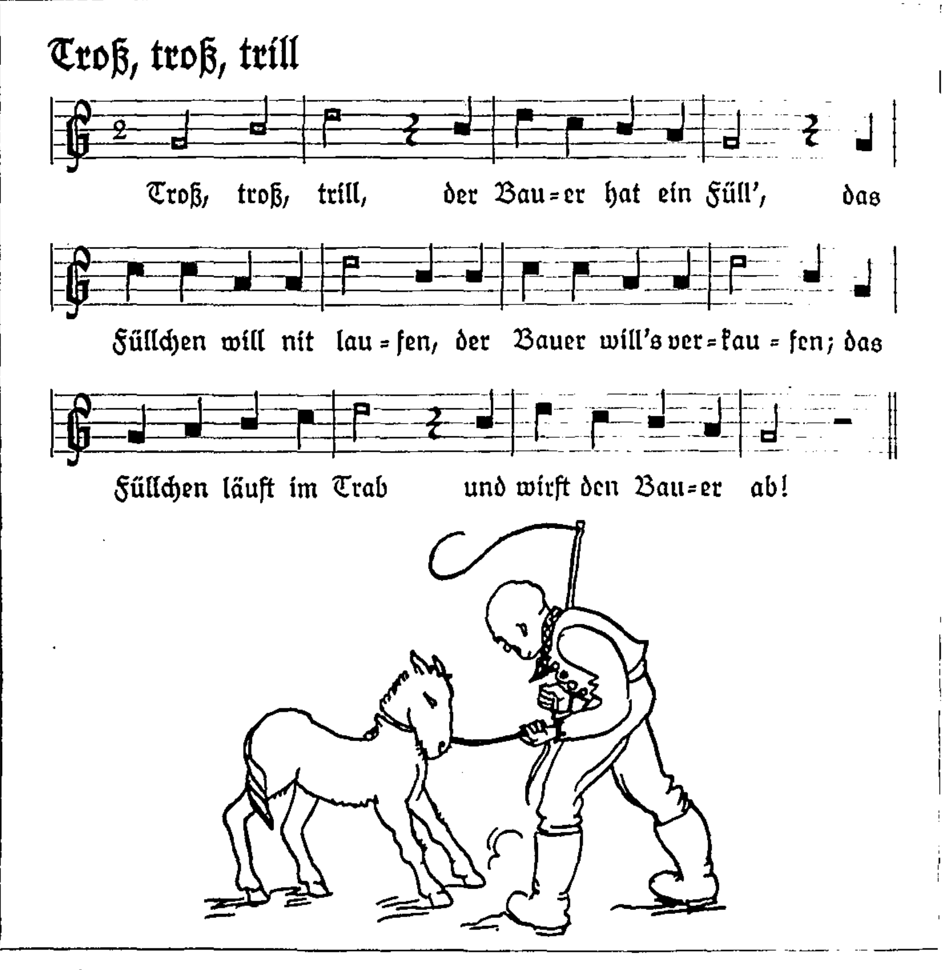


2. Meine Heimat du, von solcher Lust und Ruh / ist der Himmel gar wie die Erde bar. / Nur daß dein strenges Wort mich wehrt / vom süßen Port.



Aus: „Musikalischer Blumenstrauß" / Bilder von Willi Harwerth

Nachdem seit Jahrzehnten durch die Bemühung um die Schönheit der Buch-Ausstattung und um die Vervollkommnung der Schriften immer schönere Erfolge erzielt worden sind, ist es gewiß zu begrüßen, daß eine ähnliche Bemühung nunmehr auch auf dem Gebiete des Notendruckes eingesetzt hat.
Schon vor einigen Jahren hat Paul Koch eine schöne, zweifarbige Notenschrift geschaffen, die etwa bei der Wiedergabe von Liedern oder eindrucksvollen, festlichen Melodien dem Notenbilde selbst das Gepräge der Schönheit gibt.
In dieser Notenschrift sind zum Beispiel in der Bärenreiter-Druckerei zwei Liederbücher für den Rainer Wunderlich-Verlag gedruckt worden, von denen eines im November 1937 bei dem Wettbewerb „Vorbildliches Buchschaffen" in der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin ausgezeichnet worden ist. Auch eindrucksvolle Handdrucke hat Paul Koch in dieser Notenschrift geschaffen, und der Bärenreiter-Verlag hat sie zu edlen, zweifarbigen Liedblättern und zum Druck einer Agende verwendet.



Aus „Singbüchlein für Mutter und Kind“ / Bilder von Trude von Güldenstubbe

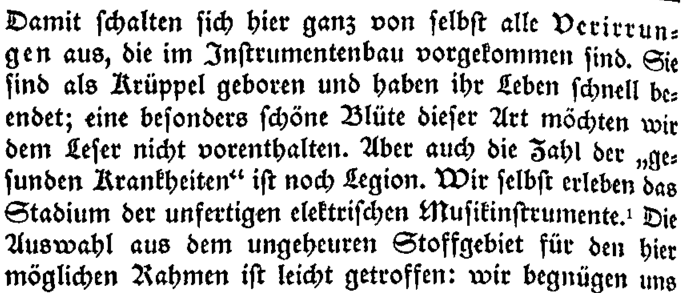
Aus dieser Notenschrift ist in der Bärenreiter=Druckerei in Zusammenarbeit mit Paul Koch eine ähnliche, aber kleinere und daher für manche Zwecke besser brauchbare Notenschrift entwickelt worden, durch die es möglich geworden ist eine bei weitem festlichere Gestaltung von Liedern und Liederbüchern durchzuführen, als es jemals durch den gewohnten, einfarbigen Druck zu erreichen wäre. Zu Weihnachten 1937 hat der Bärenreiter=Verlag drei Liederbücher zum Preis von je 90 Pfg. herausgebracht, die alle diese schöne, ansprechende Notenschrift verwenden und so für das Auge an den Beschauer etwas von demjenigen herantragen, was im Notenbilde selbst für das Ohr noch schlummert. Eines dieser Bücher heißt „Singbüchlein für Mutter und Kind“, das zweite „Musikalischer Blumenstrauß“ (Lieder zum Gruß und Glückwunsch), das dritte „Schöne Weihnachtslieder“.
Die Ausstattung dieser Bücher, von der Wahl des Papiers bis zum Satzspiegel, vom schönen Titelbild bis zur Durchgestaltung alles einzelnen, ist so gediegen und so freundlich, daß diese Bücher als ein wesentlicher Beitrag zur Notentypographie betrachtet werden können.

Freyherrn und Adellichen gebrauchen lassen" soll. Ergaben sich Gelegenheiten, bei denen die Trompeter mit den Stadtpfeifern bei öffentlichen Feierlichkeiten oder im Gottesdienst zusammenwirkten, dann saßen sie gesondert und durften mit den letzteren weder die Trompete blasen, noch die Pauken schlagen.
Das Ende des Zunftwesens, dessen letzte Ausläufer bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hineinreichen, beschloß endgültig dieses streitbare Verhältnis zweier Berufsgruppen. Ohne trennende Bevorzugung erfahren alle Musikausübenden heute eine einheitliche und gleichmäßige Förderung und Pflege in der gemeinsamen Organisation der RMK. Ein junges Geschlecht erfüllt den alten Brauch des Trompeterzuges mit neuem Leben: die Fanfaren des Jungvolks und der HJ verkünden die Signale einer neuen Zeit. —

KINDERKRANKHEITEN BEI MUSIKINSTRUMENTEN

VON HANS-HEINZ DRÄGER

Die Kinderkrankheiten der Musikinstrumente zu betrachten, bedeutet mehr als die Beschäftigung mit unterhaltenden instrumentenkundlichen Symptomen; denn wir belegen mit dieser Bezeichnung ja bewußt nur solche Mängel, die nach kürzerer oder längerer Zeit behoben werden: Kinderkrankheiten kennzeichnen immer eine im fortschreitenden Sinne begonnene Entwicklung. Jeder der vielen in der Geschichte der Musikinstrumente durch sie verursachten Einschnitte warnt uns damit vor dem Fehler, das Auflaufen zu unserm heutigen Zustand als einen einzigen Verbesserungsvorgang anzusehen, jedes historische Musikinstrument also überholt zu nennen.
Kinderkrankheiten kann es nur da geben, wo etwas Neues entsteht, und Neues entsteht nicht nur da, wo das Alte technisch nicht mehr genügt. Das Abgehen von einer gewohnten Marschrichtung entspringt durchaus nicht immer einer Unzufriedenheit mit der Wegbeschaffenheit, sondern mindestens ebenso oft einem neuen Orientierungssinn. Das heißt: Die Erfindung eines neuen Instrumentes beleuchtet nicht durchaus den Mangel des technischen Prinzips beim vorhandenen Instrument, sondern zeigt vielmehr das Umspringen in ein neues Klanggefühl an, das sich unter neuen Vorstellungen einen neuen Weg der Tonerzeugung sucht. Anders ausgedrückt: Nicht die Technik entwickelt die Kunst, sondern das künstlerische Gefühl einer Zeit fordert aus sich heraus die mechanischen Mittel zur Verwirklichung und Darstellung seines Ideengehaltes. Auf dem dann einmal eingeschlagenen Wege zu dieser Verwirklichung aber sind Verbesserungen möglich und notwendig; hierbei findet eine technische Weiterbildung statt, die in jeder Phase dem künstlerischen Sinn zugute kommt, wobei also die Technik die Entwicklung der Kunst zwar nicht richtunggebend bestimmt, wohl aber fördert. Die Mängel nun, die fast jeder dieser Prozesse anfänglich aufweist, bilden unser Thema.



Damit schalten sich hier ganz von selbst alle Verirrungen aus, die im Instrumentenbau vorgekommen sind. Sie sind als Krüppel geboren und haben ihr Leben schnell beendet; eine besonders schöne Blüte dieser Art möchten wir dem Leser nicht vorenthalten. Aber auch die Zahl der „gesunden Krankheiten“ ist noch Legion. Wir selbst erleben das Stadium der unfertigen elektrischen Musikinstrumente.[1] Die Auswahl aus dem ungeheuren Stoffgebiet für den hier möglichen Rahmen ist leicht getroffen: wir begnügen uns damit, die vorgekommenen oder noch vorkommenden Funktionsmängel nur bei solchen Vorrichtungen aufzuzeigen, wie sie heute bei einigen Orchesterinstrumenten in lebendigem Gebrauch sind.

Das schließt die Historie nicht aus. Eine Einzelbetrachtung der Funktionsteile unserer Violine z. B. bietet für unsere Untersuchungen geschichtlichen Stoff zur Genüge; denn sind wir auch gezwungen, bei dieser Sondierung von der modernen Violine bis zur mittelalterlichen Fiedel zurückzugehen — wobei wir uns noch auf Europa beschränken — so sind doch Ausgangs- und Endpunkt morphologisch sowohl wie auch spieltechnisch durchaus gleichartig: die Teile beider Instrumente unterliegen denselben technischen Bedingungen, sind also denselben etwaigen Funktionsmängeln ausgesetzt.

Betrachten wir einmal die Saitenspannvorrichtung. Nach der denkbar primitiven Art, die Saite einfach am Hals des Instrumentes festzuschnüren, — wie wir es heute noch auf Celebes finden — und nach der Schlingenspannung, wie sie die antiken und nordischen Leiern aufweisen, ist schon früh der **Wirbel** die allgemein gültige Vorrichtung geworden: Ein an geeigneter Stelle angebrachter Holz- oder Metallstift, der die Saite durch Aufwickeln befestigt und spannt. Dabei hat der Metallwirbel wie er uns bei Zithern und Klavierinstrumenten entgegentritt, seit der ersten Anwendung bis heute seine Gültigkeit behalten. Er wurde und wird mit Gewalt in massives Holz hineingetrieben, wo er ein für alle Male stecken bleibt. Seine ausschließliche Verwendung bei Metallsaiten, die ja verhältnismäßig wenig nachgestimmt zu werden brauchen, erlaubt diese endgültige Befestigung.

Die Darmbesaitung fordert einen Wirbel, der auch bei häufigem Drehen, wie es ja das ausdehnungsfähigere Saitenmaterial mit sich bringt, doch die Sicherheit seiner Lagerung behält. Diese Bedingung erfüllte schon auf sehr früher Stufe der herausnehmbare, eingepaßte Holzwirbel, zunächst zylindrisch, später konisch geschnitten. Dieser Wirbel ist im Prinzip seiner Form von vornherein genau so vollen-

[1] Wir stellen die heutigen Unvollkommenheiten der elektrischen Musikinstrumente ausdrücklich als Kinderkrankheiten hin und grenzen uns bewußt gegen eine Einstellung ab, die den ganzen Komplex als Verirrung abtut. Die Entstehung der elektrischen Instrumente geistesgeschichtlich zu erklären ist übrigens eine notwendige Aufgabe.

det, wie es auch der Metallwirbel war. Darum ist hier für uns nicht der Wechsel in der Gestaltgebung von Interesse, sondern die Art der Verwendung.

Die Instrumentenkunde kennt für die Wirbelanordnung zwei Unterscheidungen: sagittal und frontal. Sagittal, wenn der Wirbel — „hinterständig“ (Abb. 1) oder „vorderständig“ (Abb. 2) — senkrecht zur Griffbrettebene verläuft, frontal, wenn er parallel der Breitenebene des Instrumente liegt (Abb. 3). Diese Bezeichnungen beschreiben die Wirbelanlage jedoch nicht erschöpfend, sie lassen eine wichtige methodische Differenzierung offen. „Frontal“ schließt stillschweigend die Vorstellung ein, daß der Wirbel in zwei Wänden gelagert ist, die einige Zentimeter von einander entfernt parallel verlaufen, während die Saite, zwischen beiden Wänden entlang geführt, um den Wirbel gewickelt ist. „Sagittal“ sagt immer gleichzeitig aus, daß der Wirbel seine Stabilisierung durch ein einziges massives Brett findet, während die Saite vorn oder hinten aufgewickelt ist. Beide Arten der Wirbelanordnung, — wir möchten eine einfach und eine doppelt gelagerte unterscheiden, — schließen technische Bedingungen ein, die in der Geschichte ihrer Verwendung die jeweilige Wahl entschieden haben.

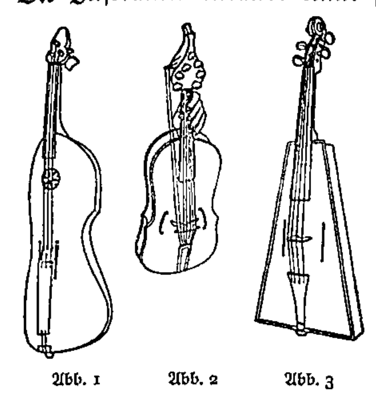


Abb. 1 Abb. 2 Abb. 3

Die frühere, technisch primitivere ist ohne Zweifel die einfach gelagerte Anordnung; der Orient übermittelt dem Abendlande aber schon beide Arten und Europa verwendet auch zunächst beide nebeneinander; Sagittalwirbel bei der Fiedel, Flankenwirbel bei der vom Rebec abgeleiteten „Geige“. Später mußten die Sagittalwirbel weichen. Aus welchem Grund?

Wir finden die Sagittalwirbel als Kennzeichen der Fiedelfamilie zunächst hinterständig, das ist also mit vorn befestigten Saiten (Abb. 1). Nach dem Übergang von der Dreisaitigkeit zum fünffachen Bezug treten bald allgemein die vorderständigen Wirbel auf, um dem erhöhten Saitenzug zu begegnen (Abb. 2). Die Saiten werden dabei kurz über dem Sattel durch Löcher, die in das Wirbelblatt gebohrt waren, im Winkel an die Wirbel herangeführt. Diese winklige Führung hatte einen Vor- und einen Nachteil. Der Knick der Saiten hob den direkten Zug auf die Wirbel zum Teil auf, da der Sattel einen großen Teil der Spannung abfing. Der übrig bleibende Saitenzug aber wirkte jetzt dafür annähernd in der Richtung, in der der Wirbel aus seinem Lager zu nehmen war, was seinen festen Sitz beeinträchtigte. Als nun um 1500 das Bedürfnis nach einer Baßfiedel aufkam, hätte dieser Übelstand durch den vergrößerten Zug der langen Saiten besonders stark auftreten müssen. Der Wirbel konnte dann nur sicher sitzen, wenn er fest eingedrückt war, mußte aber bei jedem Stimmversuch aus der Bohrung zu schnellen drohen. Deshalb nahm die Viola da Gamba, die als Baßfiedel konzipiert war und folgerichtig hätte Sagittal-

wirbel bekommen müssen, die Flankenwirbel an. Der Wirbel-Kasten oder -Rahmen konnte hier beliebig weit zurückgebogen werden, der Saitenzug auf den einzelnen Wirbel erfolgte doch immer senkrecht zur Längsachse; Stabilität der Wirbellage und Stimmfähigkeit des Instruments waren damit in gleicher Weise gesichert.
Es ist bekannt, daß die Viola da Gamba eine Familie, den Violenchor ausbildete, von dem sich wieder der Violinchor, die Streichbesetzung des modernen Orchesters, herleitet. So wurden die Flankenwirbel auf die kleinen Instrumente übertragen und so ist auch die moderne Violine zu ihnen gekommen. Bautechnisch notwendig sind sie bei den kleinen Instrumenten nicht unbedingt, Guitarre und Mandoline sind bis heute den Sagittalwirbeln treu geblieben. Beim Violoncello ist immerhin der Saitenzug so groß, daß man besondere Sicherungen für die Wirbellage konstruiert hat, sie sind jedoch auch hier entbehrlich; nur der Kontrabaß kommt heute ohne Schraubenwirbel nicht mehr aus.
Bei den Streichinstrumenten hatten die besprochenen Mängel nicht direkt mit der Spielbarkeit zu tun; die Gruppe der Blasinstrumente aber stellt uns vor Fehler, die deren unmittelbare Brauchbarkeit beeinträchtigen. Speziell die neuzeitliche Entwicklung der Gattung ist ein Kampf um die Chromatisierung gewesen, ein Kampf, der besonders bei den Blechblasinstrumenten lange und schwer war. Ein Blechblasinstrument allerdings war von vornherein chromatisch und damit allen Beanstandungen enthoben: die Posaune. Ihre Züge ermöglichen es, jeden Ton der Skala in absoluter Reinheit zu intonieren; darum finden wir auch die Posaunenform seit dem 15. Jahrhundert bis heute fast unverändert. Was lag näher, als daß sich beim Bedürfnis nach Chromatisierung die andern Instrumente diesem Prinzip anschlossen?
Tatsächlich gibt es auch schon im 17. Jahrhundert Versuche mit einer Zugtrompete, Bachs Tromba da tirarsi. Das Mundstück saß auf einer unverhältnismäßig langen Einsteckhülse und konnte wie ein Posaunenzug in der Hauptröhre aus- und eingeschoben werden. Das Instrument hatte aber schwere Fehler. Einmal war es für den Ansatz sehr nachteilig, den ganzen Instrumentenkörper hin und her zu bewegen, während das Mundstück an die Lippen gepreßt wurde, weiter bewirkte der einfache Auszug nur halb so viel Leistung wie sie der Zug der beiden Posaunenspillen ergab. Auch das neuzeitliche Modell des Londoners Woodham konnte diese Mängel nur mildern, nicht beseitigen, und es ist ein Kuriosum, daß diese „Slide trumpet" bis heute in England geblasen wird, wo sie die Musiker für die hohen Händel-Stellen noch benutzen.
Der andere Weg, den Blech-Blasinstrumenten die chromatische Skala zu erschließen, war die Anbringung der von den Holzbläsern her bekannten Grifflöcher. Noch mehr aber als bei jenen konnte hier erst die Lösung der Klappenfrage zu befriedigenden Ergebnissen führen; denn abgesehen davon, daß besonders in der Baßlage beim einfachen Decken mit dem Finger kaum ein Halbton rein zu intonieren war (Serpent[2]),

[2] Das Serpent ist zwar nicht aus Metall, gehört aber systematisch hierher.

wies der Ton auch zu große Unebenheit und Rauheit auf. Die Anwendung der Klappe brachte dann aber 1810 das Klappenhorn zustande, das sich bis nach 1850 gehalten hat (Abb. 4). Nach seinem Vorbild bildete sich sogar eine Familie, deren Glieder mit dem „schönen" Namen „Ophikleide" bedacht wurden. Das Baß-Instrument, der Vorläufer unserer Tuba, wird von Spontini in seiner Oper „Olympia" verlangt (Abb. 5). Die Nachteile, die die Klappenhörner mit sich brachten, waren jedoch durch die häufig durchbrochene Wandung so erheblich, daß sie heute völlig außer Gebrauch gekommen sind, und nur die Kinderkrankheiten des Ventils, das 1818 schon erfunden war, haben es ermöglicht, daß sie die Mitte des vorigen Jahrhunderts überhaupt erlebten.

Abb. 4

Abb. 5

Die Wirkungsweise des Ventils beruht bekanntlich darauf, an die Hauptröhre des Instruments eine Zusatzröhre anzuschließen, die je nach der Länge des Zusatzes die Naturtöne um ein bestimmtes Maß vertieft. Im allgemeinen werden drei Ventile gebaut, von denen das erste um einen Ganzton, das zweite um einen Halbton und das dritte um eineinhalb Töne vertieft. Durch einzelne, kombinierte und gemeinsame Betätigung ist es somit möglich, eine vollkommene chromatische Skala herzustellen.

Das Prinzip ist klar und einwandfrei. Die Scheidung in Schub- und Drehventil ist ebenfalls geläufig. Einmal wird der Umweg des Windes durch Niederdrücken eines Stempels erzwungen, das andere Mal durch Drehen eines Zylinders. Eine genaue Verfolgung des Entwicklungsganges liegt nicht im Rahmen dieser Untersuchung, nachfolgende Aufstellung aber mag einen Eindruck geben. Der Hauptmangel der ersten Modelle war, daß die Luft ihren Weg an zu viel scharfen Ecken vorbei und durch zu enge Röhren hindurchnehmen mußte, so daß Ton und Ansprache litten. Die Ventile kamen hierdurch so in Verruf, daß der Klappenmechanismus zunächst noch bevorzugt wurde; bei den Waldhörnern wurde noch bis kurz vor 1850 neben einem Ventilinstrument ein ventilloses gesetzt für die Stellen, die ohne künstliche Töne spielbar waren.

Aber selbst nach der Herstellung einwandfreier Ventilmaschinen machte sich ein „Denkfehler" bemerkbar. Waren z. B. zwei Ventile eingeschaltet, das Instrument also um zwei Zusatzröhren verlängert, so mußte die Betätigung des dritten einen Fehler ergeben; denn der Zusatz des dritten Ventils war natürlich für die originale Instrumentenröhre berechnet, nicht aber für die schon zweimal verlängerte! Die Benutzung aller Ventile mußte einen Fehler ergeben, der Ton wurde zu hoch. Bei vier Ventilen, wie sie die Tuben meist haben, konnte die Verstimmung mehr als einen Ganzton ausmachen! Die automatischen Korrekturen, die man zur Behebung dieses Fehlers erfand, heißen Kompensationsventile; doch abgesehen von ihrer tech-

nischen Kompliziertheit, — die auch verbietet hier darauf einzugehen — wurden die damit versehenen Instrumente zu schwer und zu teuer, um restlose Anerkennung zu finden.
Mit weniger technischem Aufwand und besserem Ergebnis wirkten hier Verkürzungsventile, solche also, die keine Röhre zuschalteten, sondern Teile der Hauptröhre ausschalteten. Bei der Kombinierung von Verlängerungs- und Verkürzungsventilen hoben sich dann die Fehler gegenseitig auf. Aber auch sie haben sich nicht einführen können, in Gebrauch sind heute fast ausschließlich Verlängerungsventile. Der Bläser erzielt durch deren geschickten Einsatz und bei Vermeidung aller gewagten Kombinationen eine durchaus einwandfreie Reinheit, ohne der automatischen Korrekturen zu bedürfen. —
Ein Instrument soll hier noch erwähnt werden, dessen Funktionieren trotz seiner Beliebtheit verhältnismäßig wenig bekannt ist: die Harfe. Auch bei ihr ist der Grund für die zahlreichen Veränderungen, die sie in der Neuzeit erfahren hat, das Ziel der Chromatisierung gewesen. Die eigentlich chromatische Harfe ist dabei schon alt, bereits Praetorius bildet sie ab. Bei dieser „einreihig chromatischen" Harfe lagen die chromatischen Saiten in einer Ebene mit den diatonischen, zwischen diese eingeschaltet. Da bei dieser Anbringung das Spiel diatonischer Folgen recht schwer war, lagerte man die Saiten, der Aufteilung der Klaviertastatur entsprechend, in zwei parallel zueinander liegenden Ebenen. Die Orientierung fiel so bedeutend leichter und man kam den Spielanforderungen noch mehr entgegen, als man in einer dritten Ebene den diatonischen Bezug wiederholte, so daß die chromatischen Töne beiden Händen gleichmäßig gut durch Abzweigung aus der diatonischen Reihe erreichbar waren. Allerdings bedeutet diese Abzweigung immer ein Herausgehen aus dem normalen Bewegungsraum, wie überhaupt die zwei- und dreireihigen chromatischen Harfen den noch nicht temperiert gestimmten Klavieren entsprachen, auf denen ja auch nur eine beschränkte Anzahl Tonarten spielbar war.
Hierher gehört auch die Hakenharfe, bei der unterhalb der Wirbel Haken derart angebracht waren, daß bei ihrer Drehung die Saite verkürzt und der Ton damit erhöht wurde (Abb. 6). Abgesehen davon, daß der Abstand zwischen den Saiten sich bei der Verkürzung änderte, bestand der wesentliche Fehler dieses Prinzips darin, daß die umschaltende Hand ihr Spiel unterbrechen mußte. Diesen Mangel beseitigte man durch die Pedalharfe. Hierbei betätigt ein niedergetretenes Pedal die Verkürzungsvorrichtung mit Hilfe eines Mechanismus, der die Fußbewegung aus dem Untersatz durch die hohle Vorderstange hindurch auf den Harfenhals überträgt. Die Wirkungsweise der verschiedenen Verkürzungsvorrichtungen erläutert Abb. 7. Man stattet die Harfe mit sieben Pedalen aus, die so arbeiteten, daß ein Pedal immer sämtliche gleichnamigen Töne des Bezuges um einen

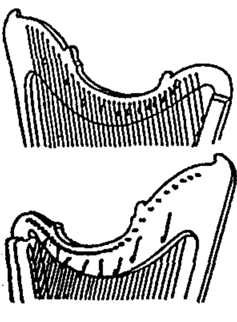
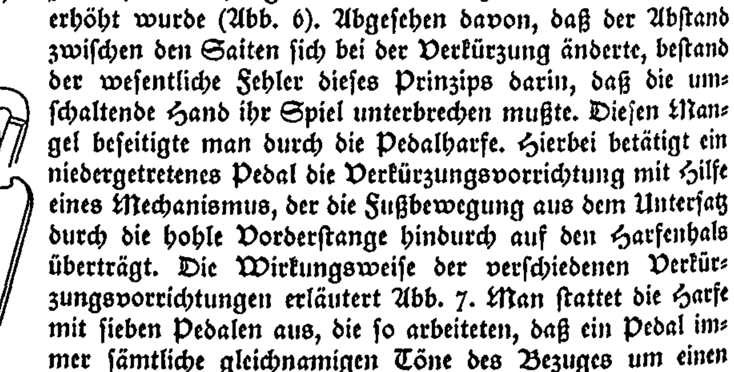



Abb. 6

Halbton erhöhte. Damit waren vom Grundton aus sieben Durtonarten spielbar.
Unter diesen Umständen lag die Weiterentwicklung zur Doppelpedalharfe auf der Hand. Bei dieser kann jedes Pedal halb oder ganz niedergetreten werden, so daß die Stimmung der entsprechenden Saiten einmal um einen halben und einen ganzen Ton erhöht wird. Von der Grundstimmung Ces aus ist also jede Tonart spielbar. —

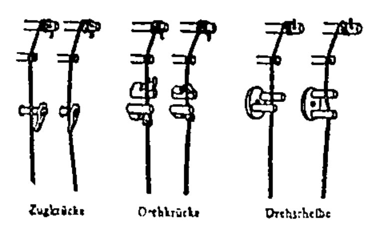


Abb. 7

Damit mag das Technische unserer Betrachtung beschlossen sein. Welches ist das geistesgeschichtliche Facit? Wir sind heute gewohnt, die Dokumente der einzelnen Musikepochen auch als verschiedene Probleme der Aufführungspraxis zu betrachten. Der Standpunkt, die Darstellung eines Werkes im originalen Klangleib zu verlangen, ist einer der gesündesten, den die Musikwissenschaft in der Mitte des vorigen Jahrhunderts einzunehmen begonnen hat. Diese Zeilen aber möchten die Frage aufwerfen, ob die einzig richtige Besetzung damit festgelegt ist, daß man aus der Jahreszahl der Partitur den damals bestehenden Instrumentenapparat möglichst eindeutig festlegt und möglichst unverändert benutzt. Natürlich: Gotik, Renaissance und Barockmusik haben so verschiedene klangliche Voraussetzungen, daß deren Berücksichtigung durch entsprechende Besetzung erstes Gebot ist. Aber hierbei haben wir es doch, auch bei Unterscheidung von Früh-, Hoch- und Spätstil, noch immer mit ganzen Stilperioden zu tun, die sich gegeneinander abgrenzen und die sich, ihrem eigenen Wesen entsprechend, auch einen eigenen Instrumentenapparat schaffen. Unsere Frage aber gilt für Probleme, die sich innerhalb einer abgeschlossenen Stilentwicklung bilden, für Probleme also, die bei einem wirklichen Vervollkommnungsprozeß auftreten.
Konkret ausgedrückt, sehen wir folgende Tatsächlichkeiten: Bei einer Darstellung Bachscher oder Friderizianischer Flötenmusik ist die Verwendung der entsprechenden Bohrung für den Klangcharakter der Flöte wichtig, nicht aber das Beibehalten des primitiven Klappenmechanismus; dasselbe gilt für Schnabel und Klappen der Mozartklarinette. Für eine Aufführung der Oper „Olympia“ von Spontini würde der Einsatz einer Baß-Ophikleide eben so wenig einen Gewinn bedeuten wie das strikte Vermeiden der modernen Harfe bei Kompositionen von Nadermann. Der »Missa pro defunctis« von Siegmund Neukomm (1778—1858) würde man einen schlechten Dienst erweisen, wollte man im Trauermarsch die ausdrücklich vorgeschriebene Weidingersche Inventionstrompete besetzen. In all diesen Fällen hat Sturheit nichts mit Werktreue zu tun. Zur Erreichung eines historischen Eindrucks ist das künstliche Zurückstellen eines Instruments auf einen schon durchlaufenen Zustand der technischen Entwicklung niemals eine Frage der künstlerischen Notwendigkeit, sondern vielmehr der musealen Forschung. Das sollte gesehen werden: Kinderkrankheiten sind keine Charaktermerkmale, sondern Mängel.

ÜBER DEN VORTRAG DER WERKE BACHS AUF DEM KLAVIER

VON WALTHER BERGMANN

Mit dem Einsetzen jener Bestrebungen, die darauf hinzielen, die Musik des Barock von den „Verfälschungen" des 19. Jahrhunderts zu erlösen und durch Verwendung barocker Musikinstrumente das originale Klangbild wieder herzustellen, wurde die Vortragsgestaltung dieser Musik selbst zum Problem.

Die Entwicklung der Musik im 19. Jahrhundert, die mit dem Wandel des Ausdrucks und Klangideals auch vom Instrument die Erfüllungsmöglichkeit ihrer selbst verlangte, beeinflußt naturgemäß auch die Einstellung zur Musik der alten Zeit. Nicht nur aus dem vielgescholtenen „Fortschrittsoptimimus" dieses Jahrhunderts heraus, sondern um die Musik des Barock mit ihrem ganz anderen Klangideal sich selbst und den Zeitgenossen der Romantik erlebbar zu machen, griff der ausführende Künstler zum Konzertflügel. Auf dem Cembalo oder dem Klavichord gespielt, wäre Bachs Musik in der Zeit der Romantik und ihrer großen Virtuosen ebenso unmöglich gewesen, wie es ihnen selbst unmöglich gewesen wäre, diese Musik „stilgemäß", d. h. ohne romantische Zutaten in der Vortragsgestaltung, ohne romantisch-gefühlsmäßige Ausdeutung ihres Inhaltes und ohne das Klangliche auffüllende Satzänderungen (siehe die Ausgabe der Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs durch Hans von Bülow) zu interpretieren.

Die Romantik war die Zeit des aufkommenden Historismus in der Kunst, sie war ja die tragende „Kunstrichtung" des Geburtsjahrhunderts der Musikwissenschaft überhaupt. Dies war nicht nur ihr Fluch, sondern auch unser Segen. Denn das historische 19. Jahrhundert hat uns unendliche Schätze alter Musik nicht nur wissenschaftlich erschlossen, es hat uns auch die Fähigkeit übermacht, diese Musik „erleben" zu können, und zwar — nach Überwindung einiger Anfangsschwierigkeiten — wirklich, nicht nur, wie man sagt, „historisch" erleben zu können.

Wie aus der gefühlsmäßigen Deutung die Beschreibung und Stilkritik, und aus der Stilkritik die Stilpsychologie und Kulturphilosophie sich entwickelte, so wurden nun auch die Voraussetzungen des richtigen Bach-Hörens (zum Teil wenigstens) erfüllt, und Bachs „Klaviermusik" bezw. die seiner Zeitgenossen und Vorläufer wieder auf dem Cembalo und Klavichord gespielt. Es wurde uns damit ihr wahrer Klang erschlossen und es erhob sich nun die Frage, ob überhaupt wir modernen, historisch gebildeten Menschen Bachs Musik auf dem Konzertflügel spielen dürfen ohne unser künstlerisches Gewissen zu belasten, da wir nun ja nicht mehr in naivem Egoismus die alte Musik auf unser Zeitempfinden transformieren, sondern wissen, daß wir sie fälschen. Und, wenn schon aus äußeren Umständen wir es doch tun, wie wir sie vortragsmäßig zu gestalten haben, um dem Original möglichst nahe zu kommen.

Bei dieser Entscheidung wurde nun freilich der „Historismus" oft genug zum Fluch, und die Stilfanatiker, die Bachs Musik auf dem Klavier und doch stilgetreu — wenigstens in der Gestaltung — spielen wollten, gingen in die Irre. Die alte Musik sei objektiv im Ausdruck, hieß es, das Klavier aber sei ein „poetisches Instrument". Wolle man also alte Musik auf diesem subjektiv-poetischen Instrument spielen, so müsse man sie so „sachlich" wie möglich spielen. Das Wort „sachlich" wurde freilich (und wird noch) sehr verschieden ausgelegt. Viele Spieler (auch Träger berühmter Namen) glaubten sich ganz auf das Motorisch-Architektonische beschränken zu müssen und schlossen jedes Ritardando, jede Beschleunigung der Tempi auch in kleinsten Maßen aus. Das Ergebnis war nicht Stiltreue, sondern Entseelung und Mechanisierung. Andere glaubten das Richtige zu un, indem sie durch Anschlagseffekte den Klang des Cembalo imitierten und, das ist das Wichtigste — in der Darstellung streng unterschieden zwischen Cembalo und Klavichordmusik, soweit dieser Unterschied überhaupt aus der Struktur der Werke nachweisbar ist.[1]

Es ist bekannt, daß Bach fast nichts an Vortragszeichen seinen Werken beigegeben hat. Hier und da ein Forte oder Piano gibt nur eine Generalanweisung, aber nichts für die Einzelheiten. Das gilt für die Klavichord-Musik sowohl, als auch für die fürs Cembalo gedachten Werke. Im zweiten Falle jedoch bedeuten die Forte-Piano-Angaben nicht nur allgemein gehaltene Vortragsanweisungen. Sie grenzen auch die vom Concerto grosso übernommenen Tutti-Solo-Teile, dem Wesen des Instrumentes entsprechend als Forte und Piano-Flächen gegeneinander ab. Abgesehen vom Klangcharakter als solchem liegt hier der eigentliche Gegensatz der Instrumente und der für sie geschriebenen Musik. Das Klavichord gestattet — wenn auch in bescheidenem Rahmen — eine kurvendynamische Gestaltung, während das Cembalo Forte- und Piano-Flächen klar voneinander geschieden gegenüberstellt, diese Flächen aber in sich nur soweit dynamisch zu differenzieren gestattet, wie es aus der größeren Durchschlagskraft der höheren Töne von selbst sich ergibt. Das ist so wenig, daß es praktisch ohne jede Bedeutung bleibt.

Wollten wir also ganz korrekt sein und auch bei der Übertragung barocker Musik auf das Klavier Klavichord- von Cembalo-Musik unterscheiden, so müßten wir die fürs Klavichord gedachte Musik „kurvendynamisch", die für das Cembalo gedachte „flächen-dynamisch" gestalten. Mit anderen Worten: Wir müßten die Klavichord-Musik dynamisch differenzieren, die Cembalo-Musik dagegen (abgesehen von der Entgegenstellung der dynamischen Flächen) nicht.

Theoretisch gedacht wäre das vollkommen richtig. Künstlerisch gedacht ist es durchaus falsch!

Die Musik Bachs ist wohl die am stärksten bewegungsgeladene, die wir überhaupt

[1] Wir können mit Sicherheit nur feststellen, welche Werke nur für das Cembalo gedacht sind, nicht aber, welche es nicht sind. Viele Stücke sind auf beiden Instrumenten möglich.

kennen. Ist nun die Bewegung — worunter wir in diesem Zusammenhange nicht das sogenannte Motorische (das unausgesetzt im Äußeren der Erscheinung sich Bewegende) verstehen, sondern die Energie des Fließens, die auch in gehaltenem Zeitmaß und in langklingenden Tönen spürbar ist — nicht nur für Bach, sondern für alle Musik das lebengebende Element, so steht für Bachs Musik ganz besonders zur Forderung, daß diese Kraft zur Auswirkung und entsprechender akustischer Darstellung gelangt. Wie Alexander Truslit in seinem Werk „Gestaltung und Bewegung in der Musik“[2] überzeugend nachgewiesen hat, haben wir Dynamik und Agogik — die hauptsächlichsten Mittel musikalischer Vortragsgestaltung — nicht nur quantitativ als Abstufungen der Stärke- und Zeitgrade zu verstehen. Sie sind als die akustischen Elemente schallverbundener Bewegungen die einzigen akustischen Darstellungsmittel energetischer Vorgänge. Als akustische Elemente der Bewegung und deren Erscheinungsform im Klanglichen stellen sie eine unlösbare Einheit dar, so, wie Raum und Zeit für die Bewegung eine unlösbare Einheit darstellen. Aus der Veränderung des einen ergibt sich zwangsläufig eine Veränderung des anderen — oder aber, es entsteht ein Zwiespalt zwischen der dynamischen und agogischen Gestaltung, der bekanntermaßen zu den empfindlichsten Störungen einer organischen Vortragsgestaltung führt. Da der Agogik — als dem Darstellungsmittel des zeitlichen Verlaufes der Bewegung — gegenüber der Dynamik der Vorrang zukommt (insofern als das zeitliche Geschehen, welches sie zum Ausdruck bringt, die Voraussetzung bildet für ein Inerscheinungtreten der Dynamik — als Ausdruck der aufgebrachten Energiemenge), so ist es bei bewegungsmäßigem Vortrag nicht möglich, agogisch zu gestalten ohne dynamisch mitzugestalten. Da ferner alles agogische Gestalten kontinuierlich, d. h. dauernd in kleinsten Abstufungen sich verändernd erfolgen muß, denn die Bewegung (sofern sie natürlich ist) verläuft selbst kontinuierlich — graphisch vorgestellt in Kurven —, so ergibt sich zwangsläufig auch eine kurvenmäßige Gestaltung der Dynamik.

Die Frage ist nun zunächst die: Hat Bach vielleicht doch in Rücksicht auf die Möglichkeiten seiner Instrumente unterschieden und zweierlei Art von Musik — eine kurvendynamische und eine flächendynamische — geschaffen? Zweifellos nicht! Er hätte es garnicht vermocht, da die psycho-physiologischen Voraussetzungen unseres Musikerlebens und Musikgestaltens es nicht ermöglichen, andere als bewegungsgezeugte Musik zu schaffen. Ist davon auch gelegentlich wenig zu spüren, wie etwa bei Schönberg und einigen anderen Intellektualisten, so beweist das nur deren Entfernung von den naturgegebenen Grundlagen aller Ausdrucksgestaltung überhaupt. Zusammenfassend: Soll Bachsche Musik bewegungsmäßig gestaltet werden — und diese Forderung ist unerläßlich, wenn nicht eine ihrer wesensbestimmendsten Eigen-

[2] Eine neuartige Gestaltungslehre auf biologischer Grundlage. Berlin-Lichterfelde, im Verlag Friedrich Vieweg.

schaften unbeachtet bleiben soll — so muß auch sie als agogisch-dynamische Einheit und folglich ohne Ansehung ihrer instrumentalen Bestimmung kurvendynamisch gestaltet werden.

Die verneinende Beantwortung der gestellten Frage bedingt eine zweite: Wie verhält es sich dann mit der Cembalo-Musik? Diese Frage ist ebenfalls leicht zu beantworten.

Auch die Musik für Cembalo ist bewegungsmäßig und damit kurvendynamisch zu gestalten. Jedoch: Die Eigenart dieses Instrumentes, — das in ähnlicher Weise wie die Barockorgel den Objektivierungs- und Typisierungswünschen der barocken Geisteshaltung entgegenkam — bewirkte, daß nur die agogische Seite der Bewegungsgestaltung sich realisieren ließ, die dynamische dagegen zwar miterlebt, aber nicht klanglich verwirklicht wurde. Die flächendynamische Behandlung der Stärkegrade gründet nicht in einer anderen Erlebnis- oder Gestaltungsweise wie die kurvendynamische, sondern wird, zur Verwirklichung eines bestimmten Ideals geistiger Haltung von außen her, durch ein Kunstmittel, nämlich durch die besondere mechanische Anlage des Instrumentes nachträglich herbeigeführt. Daß wir dennoch den Bewegungsfluß dieser Musik in voller Stärke verspüren, liegt begründet in einer uns eigenen Fähigkeit unter geeigneten Bedingungen fehlende Teile der äußeren Erscheinung eines Vorganges (in diesem Falle die dynamische Seite des Energieverlaufs), ergänzen zu können. Die hier zu erfüllende Bedingung ist die Darstellung des Zeitlichen des Bewegungsvorganges, dessen Primat bereits festgestellt wurde.

Aus diesem Sachverhalt ergibt sich nun letztens auch Aufschluß über die Art wie die Musik Bachs, sofern sie auf dem modernen Klavier zur Wiedergabe gelangen soll, gestaltet werden muß.

Wir erkennen heute in einer Stärke wie seit langem nicht mehr, daß die seelisch-vitalen Kräfte des Menschen den Untergrund aller seiner schöpferischen Leistungen ausmachen, während der Geist — gleichsam als Überbau — diesen Kräften Richtung, Norm und Ziel gibt. Wir können uns daher nicht befriedigt fühlen, wenn nur die eine, geistige Seite des Kunstwerkes zur Geltung gebracht wird, während die Lebendigkeit, die vitale Durchschlagskraft der künstlerischen Leistung, die vom Geistigen her nicht erwirkt werden kann, fehlt. Da zudem die Geisteshaltung, wie sie zur Zeit des Barock herrschend war, durch die geistigen Hinterlassenschaften in Wissenschaft, Philosophie, Kunstbetrachtung usw. zwar rekonstruierbar ist, niemals aber so, daß aus diesem Sich-Hineinversetzen in diese Geisteshaltung Kunstwerke gleicher Art heute geschaffen werden könnten, so scheint es selbst bei Benutzung der historisch richtigen Instrumente fraglich, inwieweit eine stilgetreue Interpretation der Musikwerke dieser Zeit gelingt. Wir können uns letzten Endes, sofern wir künstlerisch gestalten — nicht wissenschaftlich denken, sondern nur an die Erscheinung des Kunstwerkes selbst halten. Dieses ist zunächst einmal in höchster Lebendigkeit zu gestalten, d. h. die in ihm schlummernden seelisch-vitalen Kräfte sind zu vollem

Leben zu erwecken. In Verbindung mit dem historisch echten Klanggewand wird dann von selbst „der Geist“ dieser Musik — da das Kunstwerk die einzige dem Menschen gelungene Synthese von Geist und Leben darstellt — miterweckt werden, soweit er wiedererweckbar ist. Das ist ja gerade das Wunder echter Kunst, daß die seelisch-vitale Seite an ihr unter den verschiedensten geistigen Aspekten erweckt, erlebt und gestaltet werden kann, sofern wir auf diesen Untergrund uns einstellen und nicht den geistigen Überbau (das analytisch Erfaßbare) voranstellen.
In Erfüllung dieser Forderung sind wir also gezwungen, Bachsche Musikwerke bewegungsmäßig und damit kurvendynamisch zu gestalten. Übertragen wir dabei Werke für Cembalo auf das Klavier, so bleibt uns nichts anderes übrig, als auf die flächendynamische Gestaltung im Einzelnen zu verzichten. Im Großen können wir ohne Schaden die Solo-Tutti- oder Echowirkungen durch scharfe Gegenüberstellung unterschiedlicher Stärkegrade, dem Cembalo ähnlich, hervorrufen. Die Gestaltung der Piano- oder Forte-Flächen im Einzelnen muß um der inneren Bewegtheit willen kurvendynamisch erfolgen, da ein „Herausretuschieren“ der Dynamik zwangsläufig auch die Agogik zerstören müßte. Die so sich ergebenden Ungenauigkeiten in stilistischer Hinsicht müssen wir in Kauf nehmen zugunsten der Lebensfülle und Lebensechtheit der Darstellung, wenn anders wir nicht grundsätzlich auf die Klavierübertragung verzichten wollen. Das aber ist doch wohl in Anbetracht der Bedeutung Bachscher Musik und der relativ geringen Zahl derer, denen ein Cembalo zur Verfügung steht, eine unmögliche Forderung.
Im Vergleich mit diesen grundsätzlichen Voraussetzungen einer wesensgemäßen Gestaltung Bachscher Musik bleiben die Versuche einer Angleichung des Klavierklangs an das Cembalo durch Anschlagseffekte und Anderes von zweitrangiger Bedeutung, während das richtige Maß von „Sachlichkeit“ im Ausdruck durch eine Gestaltungsweise, die „Bewegung“ in dem zuvor angedeuteten Sinne versteht, sich von selbst ergibt.

WIE ERGÄNZEN SICH KLAVICHORD UND CEMBALO BEIM TECHNISCHEN STUDIUM?

VON ETA HARICH-SCHNEIDER

Als Burney[1] in Wien ein Wunderkind besonders gut und ausdrucksvoll Scarlatti spielen hörte, erkundigte er sich nach seiner Arbeitsweise und stellte mit Genugtuung fest, daß es sich den schönen Ton und „das kunstvolle Beschatten der Passaggien“ bei den Vorstudien am Klavichord erworben habe. Er hatte es nicht anders erwartet, war es doch bei Leuten von musikalischer Durchbildung genügend bekannt, daß nur

[1] Tagebuch einer musikalischen Reise, übers. von Ebeling. Bd. 2 Hambg. 1773.

der Cembalist oder Pianist ausdrucksvoll und musikalisch fesselnd zu spielen vermöge, der sich das feine Fingerspitzengefühl dazu am Klavichord geholt hatte. „Denn gewöhnen sich die Kinder erst an einen monotonischen Flügel, so sehr der seinen Nutzen hat, die Hand zu stärken, so ist alle Hoffnung zur guten Expression verloren."

Wenn wir nun in der rechten Art studieren wollen, bei der Cembalo- und Klavichordtechnik sich nutzbringend ergänzen, so müssen wir zuerst und vor allen Dingen die besondere, nur ihm eigentümliche Spieltechnik jedes der beiden Instrumente kennen lernen und ein ganz scharfes Bild gewinnen von den Möglichkeiten und Begrenzungen desselben. Wir müssen unterscheiden, — trennen, um dann zu verbinden.

Hierfür ist es erforderlich, als praktischer Musiker zu verfahren, unbelastet und ungehemmt von theoretischen, historischen und kunstphilosophischen Ergebnissen, die, wenn sie ohne Zusammenhang mit der lebendigen Erfahrung übernommen werden, keinen anderen Wert haben als denjenigen hemmender Vorurteile.

Der Führer des Musikers ist sein Ohr. Jedes Instrument muß so gespielt werden, daß es klingt, d. h. daß seine charakteristischen Vorzüge voll zur Geltung gebracht werden.

Eine Geige, die kratzt, eine Stimme, die quetscht, ein Cembalo, das holzt und ein Klavichord, das unrein klingt, sind allesamt falsch behandelt, und wenn sich diese falsche Behandlung auch mit noch so viel Gesinnung und Belesenheit des Ausübenden paart.

Alle Resultate der Musikgeschichte, Stilkunde und Kunstphilosophie sind für uns Künstler diesem Satz unterzuordnen.

Freilich ist an das Studium der alten Instrumente mit Gewissenhaftigkeit heranzugehen. Es geht nicht, daß man z. B. den Cembaloanschlag an einer Neukonstruktion studiert, bei der das charakteristische Merkmal originaler Cembali, der leichte Anschlag, fehlt und bei der das Instrument mit Spannung und Gewicht überladen ist. Oder daß man das Klavichord an einer Neukonstruktion im Stil des späteren 18. Jahrhunderts studiert, mit übertriebener Bebung und ohne den rechten Tiefgang der Tasten. Denn nur durch das Studium an echten alten Instrumenten gelangen wir zu klaren Resultaten über die alten Techniken und können die vielen Fehler und überflüssigen Irrtümer vermeiden, die sich in der heutigen Ausübung von Cembalo- und Klavichordspiel noch immer so häufig bemerkbar machen.

Wie nun sind die Anschlagsarten von Klavichord und Cembalo zu charakterisieren? Eines ist klar: sie müssen voneinander abweichen, denn beim Cembalo wird die Saite vom Plektrum angerissen, beim Klavichord hingegen wird sie von der Tangente angerührt. Bei so verschiedener Tonerzeugung muß notwendigerweise auch die Behandlung der Taste verschieden sein.

Das Staatliche Instrumentenmuseum in der Klosterstraße besitzt ein grüngestriche-

nes Klavichord aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, das besonders geeignet ist, um an ihm die Grundlagen der Klavichordtechnik zu studieren. Das Instrument hat die kurze Oktave, und sein erstaunlich großer, kerniger — ich möchte sagen, ernsthafter — Ton läßt es wie geschaffen erscheinen zum Vortrag von Bachschen Inventionen und Sinfonien. Das „reine spielen“, das „wohl und richtig verfahren“, welches Bach für den Vortrag seiner Stücke fordert, können an einem solchen Instrument in ihrer vollsten Bedeutung gelernt werden. Die Taste hängt sehr leicht, und die Tangenten sind ziemlich tief unter dem Saitenbezug — man bringt sie nur dann richtig und ohne Nebengeräusche an ihre Saiten, wenn man die Tasten, ganz besonders die schwarzen, am äußersten Ende anschlägt, und zwar mit einem entschlossenen und wohlabgewogenen Fingerspitzendruck. Jede Unsicherheit und Schwäche im Finger macht sich ebenfalls in Nebengeräuschen bemerkbar und läßt außerdem die runde Schönheit des Tons garnicht zur Entwicklung kommen. Dabei ist das Instrument so empfindlich, daß der geringste Druck mit dem Arm die Töne hochtreibt, man spielt nur dann sauber, wenn man die Taste ausschließlich mit dem Fingerspitzengewicht belädt.

Endlich fallen die Töne im Klang sogleich nach dem Anschlagen sehr ab, wenn man die Taste nicht bis zum Anschlagen des nächsten Tones mit genau dem gleichen Fingerdruck weiter hält, den man im Augenblick des Anschlages angewendet hat. Also nur bei einer Disziplin der Fingerspitze, die niemals nachläßt, kann man überhaupt das kantable Spiel, die größte Schönheit des Klavichords, herausbringen. Es ist klar, daß der erzieherische Wert dieser Technik für die Hand enorm ist, die Sensibilität der Fingerspitze wird in hohem Maße gesteigert.

Diese Anschlagsregeln, die man an einem echten alten Klavichord empirisch wiederfindet, stehen alle schon in der ältesten Schule der Klavichordtechnik, in dem vielbewunderten Werk des spanischen Dominikaners Fray Tomás de Santa Maria: „Arte de tañer Fantasia“ (1565).[2] Die sorgsamen Erklärungen des gelehrten Predigermönchs, der übrigens an einem Instrument von gleichem Typ wie das oben beschriebene seine Studien machte, sind geradezu der Schlüssel zu der richtigen Behandlung alter Klavichorde. Bewunderungswürdig ist es, wie Fray Tomás den Anschlagsaugenblick beschreibt, „impetus“ nennt er ihn — und wie er doch dem vorsichtigen Abwägen das Wort redet, der Verbindung von Anschlagsentschlossenheit und leichtem Arm, in der das eigentliche Geheimnis der Klavichordtechnik liegt. Die Stimmen — so sagt er — sollen nicht „ohnmächtig“ klingen, nicht „geistlos“, sondern „auch bei leisem Spiel voll und deutlich, sie sollen „Sauberkeit und Vornehmheit“ tragen, das „gran Ser“, das hohe Wesen der Musik. Wie ähnlich sieht noch der empfindsame Philipp Emanuel Bach das Problem des Klavichordanschlags, wenn er 200 Jahre später sagt: „Man muß das Klavier etwas ernsthaft

[2] In neuer Übersetzung von Eta Harich-Schneider und Ricard Boadella bei Kistner & Siegel, Leipzig 1937.

mit einiger Kraft, nur nicht dreschend, angreifen. Man muß gegenteils auch nicht zu heuchlerisch drüber wegfahren."

Das Lehrbuch des Fray Tomás ist seit dem Erscheinen des Kinkeldey'schen Buches „Orgel und Klavier im 16. Jahrhundert" sehr bekannt und viel zitiert. Kinkeldey hat als erster einen ausführlichen Auszug daraus gebracht, den er selbst zwar nicht als „Übersetzung" wertete, der aber leider stets als solche aufgefaßt worden ist. Man gewöhnte sich, Fray Tomás nur auf dem Weg über Kinkeldey zu kennen, und so kam es, daß die Genialität und Sorgsamkeit seiner Lehrmethode, gerade was die Spieltechnik anbetrifft, nicht erkannt, sondern bisher sogar völlig verkannt worden ist.

Auf die vielen Zusätze Kinkeldeys, die zu Mißverständnissen führten, und auf seine Übersetzungsfehler, die z. T. Sinn in Gegensinn verkehren, wurde von uns an anderem Ort[3] hingewiesen und an Hand des spanischen Originals Richtigstellung vorgenommen. In der Tat wird jeder, der den Kinkeldey'schen Auszug für zuverlässig hält und nach ihm zu arbeiten versucht, den alten Fray Tomás für einen Wirrkopf halten müssen. So belegt Hans Hickmann[4] seine Theorie, die Klavichordtraktate des 16. Jahrhunderts hätten zum Teil die alte Portativtechnik übernommen, ausgerechnet mit zwei Santa Maria-Zitaten nach Kinkeldey, von denen das eine ein Kinkeldey'scher Zusatz ist, das andere eine Wort für Wort falsche Übersetzung.

Wir wollen uns jedoch die Quelle nicht länger trüben lassen. Die Regeln des Fray Tomás über Anschlag, Haltung, Fingersatz sind nicht nur das älteste, sondern auch das klarste, dem Instrument gemäßeste, was wir bisher überhaupt in der Quellenliteratur haben.

Rudolf Steglich weist in seinem Bachbuch (S. 78) darauf hin, daß beim Einleben in die Bachsche Musik an den Bachschen Instrumenten mit dem Klavichord zu beginnen sei, dem alten deutschen Hausklavier, und empfiehlt zum Studium ebenfalls die frühen Klavichorde, die dem oben geschilderten Instrument der Berliner Sammlung entsprechen. Im Gegensatz zum „empfindsamen, bebenden Ton" — so schreibt Steglich — „wie man es in der 2ten Jahrhunderthälfte und in den bisherigen Neukonstruktionen liebt, sondern mit festem, kernhaftem Klang und noch nicht „bundfrei", d. i. mit eigenem Saitenchor für jede Taste, so daß alle Möglichkeiten der Artikulation zu Gebote stehen, sondern noch nach altem Brauch meist je 2 Tasten an einen Saitenchor gebunden, wodurch ein völliges Legato der betreffenden Halbtonintervalle, z. B. der Leittonschritte in dem Fugenthema cis, his, c, dis unmöglich wird, vielmehr jeder Ton mit eigenem Nachdruck gespielt werden muß. Der Klavichordton, das Klavichordspiel überhaupt, verlangt vom Spieler stetigen Druck, nicht nur eine Folge von Anschlägen wie das Hammerklavier."

Steglichs Beschreibung der Klavichordtechnik ist in der Wahl der Worte jedoch

[3] Archiv für Musikforschung, Jahrgang 1937.
[4] Das Portativ, Kassel 1936, Bärenreiter-Verlag.

nicht vorsichtig genug. Ein Satz wie: „Das Klavichordspiel überhaupt verlangt vom Spieler stetigen Druck" — ist geeignet, einen modernen Musiker, der zumal meist von Orgel oder Klavier herkommt, an Armdruck denken zu lassen, an unser klavieristisches „Gewichtsspiel" — und es ist nur gut, daß sich ein derartiger Irrtum sehr schnell rächen würde: man würde nämlich mit dem, was Pianisten „Druck" nennen, das Klavichord so unrein spielen, daß man sich schleunig selber korrigieren würde.

Auch die Bemerkung über das Fugenthema cis, his, e, dis könnte zu einem Irrtum Anlaß geben — „nicht gebunden" und „jeder Ton mit eigenem Nachdruck" — das suggeriert die Vorstellung von Klavier — non legato, also von einer Spielweise, die am Klavichord, dem Instrument des kantablen Stils, ganz unangebracht wäre und auf die der größte Klavichordspieler, Phil. Em. Bach, schlecht genug zu sprechen war. Wohl müssen an einem gebundenen Instrument die betreffenden Halbtonschritte sehr vorsichtig von einander getrennt werden — ein legato im Sinne von „überbinden" ist unausführbar. Da aber jeder Ton durch die sorgfältige Fingerspitzentechnik während seiner ganzen Dauer einen möglichst großen klanglichen Wert behält, so braucht der blitzschnelle Wechsel zwischen zwei Halbtönen für das Ohr keine Trennung zu bedeuten, keine Beeinträchtigung der kantablen Stimmführung, sondern nur ein sehr sauberes, klares und lückenloses Nebeneinander der Töne.

Die Selbständigkeit und Feinfühligkeit, die die Finger durch diese Art des Klavichordspiels gewinnen, sind diejenigen Eigenschaften, die sich dann auch beim Cembalospiel so wohltätig auswirken. Gesellen sie sich zu der elastischen Anschlagstechnik, die dieses Instrument erfordert, so wird es niemals maschinell und flach klingen; sie sind es, die das Klavichordstudium zu einer so wertvollen Ergänzung des Cembalospiels machen.

Zunächst ist ja der Cembaloanschlag (besonders gut ist er an dem weißen Kielflügel von Andreas Ruckers im Berliner Museum zu studieren) dem Anschlag am Klavichord geradezu entgegengesetzt, weil es sich bei ihm darum handelt, die Register durchzuschlagen. Der Cembaloton wird erzeugt, indem das Plektrum die Saite anreißt. Dieser Augenblick des Anreißens bewirkt einen kurzen, aber sehr fühlbaren Widerstand der Taste gegen den anschlagenden Finger, und dieser Widerstand muß durch Schnelligkeit und Elastizität des Fingerfalls überwunden werden. Bei mehreren Registern müssen gar die Widerstände mehrerer Plektra im selben Augenblick besiegt werden: je mehr Register, desto blitzartiger muß der Schlag sein, sonst kann es passieren, — wie ich es oft von titanischen Pianisten gehört habe, die auf dem Cembalo ahnungslos herumkneteten — daß alle Register nacheinander hörbar werden, anstatt zusammen.

Auch die Beschreibung der Cembalotechnik, die sich in Steglichs Buch an die oben zitierte vom Klavichordspiel anschließt, birgt in sich den Keim zum Mißverständnis. Steglich fährt nämlich so fort: „Erst recht ist herzhaftes Zugreifen notwendig beim



Die Ratsmusik der Stadt Görlitz
Klischeesammlung des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung, Berlin.



Württembergische Hof- und Feldtrompeter
Aus E. v. Hülsen, Aigentliche Wahrhaffte Delineation vnd Abbildung aller Fürstlichen Auffzug vnd Rütterspilen..., Stuttgart 1611. Bildsammlung des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung, Berlin.



Hendrik ter Brugghen (1587–1629): Der Querflötenbläser
Im Besitz der Staatl. Gemäldegalerie Kassel, die einen reichen Schatz an alten Musikbildern birgt. Die wertvollsten und schönsten Werke der Kasseler Sammlung werden jetzt in der Photokarten-Reihe „Kunst- und Naturdenkmäler in Kurhessen“ im Auftrag der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel herausgegeben (im Bärenreiter-Verlag Kassel)

zweiten Instrument der Bachzeit, dem Cembalo. Auch bei ihm handelt sich's um Druck-, nicht um Schlagtechnik... Der Tastendruck des Cembalisten erzielt ein Durchdrücken des aus der Docke, die auf dem Tastenende steht, seitlich herausragenden Kieles gegen den Widerstand der Saite. Kommt es beim Klavichord auf nachdrückliche Stetigkeit der angewendeten Kraft an, so beim Cembalo auf durchschlagkräftigen Einsatz. Dem deutschen Akzent entspricht, wie wir sehen, mehr das erste als das zweite."

„Durchschlagkräftiger Einsatz" — ja gewiß — das ist genau das, was beim Cembalo gebraucht wird, — aber wenn man in der Beobachtung des Wortsinnes genau ist (und bei spieltechnischen Erörterungen muß man genau sein), so liegt in diesem Wort ein Widerspruch gegen die einen Augenblick vorher geforderte „Drucktechnik" am Cembalo. Druck ist etwas Allmähliches, Stetiges, aber „durchschlagkräftiger Einsatz" — das ist nicht Druck, das ist (das Wort sagt es ja!) Schlag.

Wir haben gesehen, warum beim Klavichordspiel der Arm leicht bleiben muß — das Hochtreiben der Töne durch den Armdruck würde unerträglich sein — aber warum der leichte Arm beim Cembalo? Auch hier belehrt uns das Ohr, und das Studium am richtigen, originalen Instrument (dem Ruckers, dem „Bachcembalo", den Silbermanns der Berliner Sammlung). Das Anreißen der Saite durch das Plektrum, also die Tonerzeugung, liegt einen Augenblick früher als das völlige Sinken der Taste, und somit ist es, sobald man das Register durchschlagen hat, zum mindesten *unnötig*, die Taste hinterher noch anzudrücken. Es ist aber sogar der schlimmste *Fehler* des Cembalisten, denn dies Drücken der Taste erzeugt einen sehr häßlichen Holzton, ein Nebengeräusch, das die Klangschönheit des Cembalotons aufs peinlichste beeinträchtigt. Richtiger Cembaloanschlag ist: Blitzschnelles Durchschlagen der Register mit elastischer Fingerkraft und *leichtes* Ruhen auf der Taste.

Aber damit ist nicht alles getan. Hierzu muß nun *in der Verbindung der Töne* der veredelnde und beseelende Einfluß der Klavichordtechnik kommen.

Es ist schade, daß sich so viele Musiker ihre erste Information über Cembalo- und Klavichordspiel aus dem kleinen Büchlein des Juden Erwin Bodky[5] holen, denn es wimmelt von Irrtümern und Unklarheiten.

Das offenbar sehr schnell und populär geschriebene Büchelchen gehört noch immer zu den beliebtesten Informationsquellen für unsere musikalische Jugend, wenn sie über alte Musik schnell etwas wissen und mitreden will. Ob der psychologische Grund hierfür in der *Kürze* des Buches zu suchen ist oder ob es sein prätentiöser Stil ist, der offenbar ebenso schüchternes wie blindes Vertrauen hervorruft, das interessiert uns nicht; — es muß uns leider aber interessieren, daß viele Leute „vom Fach" die Unmengen von unbewiesenen Behauptungen, die der so reichen und hochstehenden Quellenliteratur des 18. Jahrhunderts direkt widersprechen, die grotesk falschen Folgerungen, die nutzlosen Redereien in diesem Buche einfach schlucken.

---

[5] Erwin Bodky, Der Vortrag alter Klaviermusik, Berlin 1932, Max Hesses Verlag.

Es wäre ein leichtes, auf jeder Seite einige sachliche Irrtümer und Widersprüche „festzunageln". Wir wollen hier jedoch nur auf zwei Behauptungen eingehen, mit denen Bodky der Cembalobewegung größten Schaden zugefügt hat, mit denen er — unserer Meinung nach — jeden wirklich befähigten Künstler für alle Zeit vom Cembalo weggraulen könnte. Beide sind völlig falsch, beide haben sich unendlich vielen willigen Ohren eingeprägt, und beide hört man überall da erschallen, wo die Leute vom Cembalo reden, ohne es studiert zu haben. Auch hat Bodky bei beiden nicht erst eine Begründung versucht, sondern vorgezogen, sie ex cathedra zu definieren.

Gleich zu Beginn finden wir — gesperrt gedruckt — den Satz: „Der Ton des Cembalo ist an sich nicht der geringsten Schattierung fähig."

Quantz hingegen sagt: „Das stark und schwach spielen kann zwar auf dem Klavizymbel oder Flügel, besonders wenn derselbe nur ein Klavier hat, nicht so ab- und zunehmend ausgedrückt werden als auf dem Instrumente, welches man Pianoforte nennt — dessen ungeachtet aber kömmt doch bei dem Flügel viel auf die Art des Spielens an. Man kann sich auf demselben beim piano sowohl durch die Mäßigung des Anschlags als durch die Verminderung der Stimmen helfen, und beim forte durch stärkeres Schlagen und durch die Vermehrung der Stimmen."

„Es kommt viel darauf an, ob man mit einem Finger stärker als mit dem andern stößt."

Und Phil. Em. Bach: „Spielt man beständig auf dem Flügel, so gewöhnt man sich an, in einer Farbe zu spielen, und der unterschiedene Anschlag, welchen bloß ein guter Clavichordspieler auf dem Flügel herausbringen kann, bleibt verborgen." —

Sollten wirklich diese beiden großen Musiker keine Ohren gehabt haben? Wenn Bodky selbst die Anschlagsunterschiede am Cembalo nicht hört — seine Sache! Unverzeihlich aber ist es, daß er im Gegensatz zu zahlreichen und zugänglichen Äußerungen in den Quellen jungen Musikern suggeriert, das Cembalo sei ein starres, — also ein minderwertiges Instrument. Pädagogisch und psychologisch unverzeihlich! Dadurch hat er es den Stümpern ausgeliefert.

Wie aber steht denn Bodky selbst zu seiner gesperrt gedruckten Anfangsthese im weiteren Verlauf des Buches?

Einige Seiten später sagt er bereits: „Das Anschlagsproblem des Cembalisten besteht lediglich (sic!) darin, durch verschiedenartiges und immer feinfühligeres Differenzieren des Anschlags dem starren Cembaloton doch noch (sic!) eine Reihe von Modifikationen abzugewinnen." Nicht jeder Leser liest aufmerksam, und somit ist es leider nicht überflüssig, auf diesen krassen Widerspruch hinzuweisen. Wenn der Ton des Cembalo „an sich nicht der geringsten Schattierung fähig" ist, dann sollen die Cembalisten doch andere Probleme lösen, als da zu differenzieren versuchen, wo es nichts zu differenzieren gibt. Entweder — oder.

Wie ausgezeichnet und gewissenhaft definiert dagegen Arnold Dolmetsch in seinem Buch „The Interpretation of the Music of the XVII. and XVIII. centuries" (S. 420): „Die dynamischen Unterschiede, die aus schwererem oder leichterem Anschlag resultieren, sind nicht groß, wenn man sie mit der Wirkung des Klavierhammers vergleicht, aber sie sind merkbar und ausreichend, um rhythmische Akzente zu setzen.

Hier ist die richtige Darstellung. Wie könnten denn die Musiker des 18. Jahrhunderts den guten Klavichordspieler auch am Cembalo herausgehört haben, wenn das Cembalo garnicht modifikationsfähig wäre?

Wir kommen zu Bodkys zweiter nicht weniger unkünstlerischen These. „Strengstes Legato ist auf dem Cembalo nicht ausführbar gewesen, es hat deshalb in den Cembalowerken nichts zu suchen."

Nichts zu suchen.

„Pour conclure sur le toucher du clavecin ... il faut conserver une liaison parfaite dans ce qu'on y exécute ..." Couperin gibt unter den letzten Hauptregeln seines Buches über die Kunst Cembalo zu spielen, noch einmal ausdrücklich „die vollkommene Bindung" an, in allem was man spielt! Seine Legato-Striche, seine Bezeichnungen „très lié', — „sehr gebunden" sind auffallend häufig.

Wie lebhaft warnt Phil. Em. Bach im II. Teil seines „Versuchs" davor, durch ein häßliches und zweckloses non legato den Ton schwächen zu wollen! Saint-Lambert beginnt gleich hinter dem Notenlesen mit der Lehre vom gebundenen Spiel, Quantz beruft sich auf Joh. Seb. Bach, „einen der größten Klavierspieler, die je gelebt", wenn er am Cembalo das Überbinden fordert — ein Bach selbst schreibt die 25ste Goldbergvariation „vors Clavizymbel" — nicht fürs Klavichord. — und doch nutzt das ja alles nichts: „Legato hat in den Cembalowerken nichts zu suchen". Es ist nicht ausführbar gewesen. Bodky gegen ein Jahrhundert! Und eine Riesengilde stilbeflissener Musikanten schwätzt ihm seine Bemerkung nach, so unbewiesen sie immer ist.

Aber Geduld! Auf S. 59 sagt Bodky uns etwas Tröstliches: „Die Ohrenprobe darf dem Musiker schließlich doch nicht völlig verboten werden" — Vielen schönen Dank, — und gern lassen wir uns durch das cantable Spiel einer Landowska, eines Ralph Kirkpatrick eines Besseren belehren.

Die — relative — Biegsamkeit und Modifikationsfähigkeit des Cembalotons offenbart sich, wie wir schon sagten, erst im Zusammenhang einer klar und scharf gezeichneten melodischen Linie. Das wußten unsere Meister des 18. Jahrhunderts, daher auch ließen sie so gern an dem unendlich schmiegsamen Klavichord jene Cantabilität vorüben.

Die dynamischen Unterschiede beim Cembalo sind da. Aber weil sie so fein sind, und außerdem um der Schönheit und Sauberkeit des Tons willen so vorsichtig gehandhabt werden müssen, darum braucht der Cembalist außer der leichten und elastischen Cembalohand (der Schlaghand) noch die durchtrainierte und feinfühlige

Fingerspitze des Klavichordspielers. Er braucht ja die ganz feinen Steigerungen, das Akzentsetzen, die Plastik des Spiels, das scharfe Konturieren der Kontrapunktik. Da er aber alles das herausbringen muß, ohne in den Fehler des harten, unsauberen Spiels zu verfallen, so kann er sich am modernen Flügel keinen Rat holen, es muß durchaus die Feinarbeit der Klavichordtechnik sein, die ihm bei dieser Aufgabe hilft. Wohl ist es schwer, das Cembalo cantabel zu spielen, aber weil es schwer ist, deswegen ist es auch reizvoll, das spröde Instrument zum Singen zu bringen.

VOM PSYCHISCHEN UND PHYSISCHEN ANSCHLAG

VON WINFRIED WOLF

Von den wenigen, die das seltene Glück hatten, von Beethoven im Klavierspiel unterwiesen zu werden, wird berichtet, daß der Meister immer wieder mit Nachdruck gefordert habe: „Man müsse unterscheiden zwischen psychischem und physischem Anschlag" und daß er besonders auf den ersteren allergrößten Wert legte. Diese Erkenntnis ist leider fast ganz in Vergessenheit geraten; ich habe sie vor einigen Jahren in einer Schrift über Hans Schindler wiedergefunden, und ihre Größe und Bedeutung ist mir von Jahr zu Jahr in stärkerem Maße bewußt geworden.

Wir wollen heute nicht vom physischen, d. h. dem materiellen Anschlag reden; über ihn ist von Berufenen und leider auch Unberufenen viel Gutes und Schlechtes geschrieben worden. Wir wollen in diesem Artikel nur vom psychischen Anschlag reden.

Was bedeutet überhaupt „psychischer Anschlag"? Kurz gesagt: das innere Hören eines Tones, bevor er auf einem Instrument ausgeführt wird. Auf das Klavierspiel angewendet, würde es also bedeuten, daß der Spieler Akkorde und Tonfolgen erst innerlich hört, bevor er die Tasten anschlägt, so, wie ein Komponist auch erst die Töne innerlich hört, bevor er sie niederschreibt. Das klingt unendlich einfach; aber welch ein langer Weg ist hier bis zur Vollkommenheit zurücklegen! Es wird also eigentlich ein zweifaches Hören verlangt: das innerliche Hören und dann das Abhören dessen, was man gespielt hat. Das letztere sollte eigentlich eine Selbstverständlichkeit sein, aber wir wissen, daß es unzählige Klavierspieler gibt, die sich selbst überhaupt nicht hören, ja, die sich nicht einmal erkennen würden, wenn man ihnen eine heimlich von ihrem Spiel aufgenommene Grammophonplatte vorführen würde.

Ich will in wenigen Sätzen andeuten, was ich auf Grund mehrjähriger Erfahrung von meinen Klavierschülern fordere: vollständige Beherrschung der Harmonielehre, des Kontrapunktes und der Instrumentation, kurz, der gesamten Kompositionstechnik, außerdem freies Improvisieren und Variieren. Es dürfte gewiß überzeugend wirken, daß fast alle großen Pianisten hervorragende Komponisten

waren (interessant, daß diese Feststellung auch umgekehrt zutrifft) z. B. Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, d'Albert, Busoni, Rachmaninoff etc. Erst die vollständige Beherrschung der Kompositionstechnik verbürgt die höchste Verfeinerung des inneren Ohres. Nun ist nicht jeder pianistisch begabte Mensch zum Komponieren geboren; es soll auch nicht verlangt werden, daß jeder Pianist Sinfonien und Sonaten schreibt, aber es muß verlangt werden, daß jeder fertige Klavierspieler wenigstens die kompositionstechnischen Anforderungen hierzu erfüllt. Es ist ja auch Tatsache, daß alle großen Virtuosen, selbst wenn sie als Komponisten kaum oder nur wenig an die Öffentlichkeit getreten sind, wie z. B. Hans von Bülow, auch dieses Gebiet vollständig beherrschten. Zumindest darf man wohl von einem Klavierspieler eine eigene, aber stilgemäße Kadenz zu einem Mozart- oder Beethoven-Konzert erwarten, wie auch Busoni immer verlangt hat, daß der Virtuose, wenn keine Originalkadenzen vorliegen, Kadenzen eigener Feder spiele. — Wenn ich vorhin auch die Beherrschung der Instrumentationstechnik forderte, so tat ich es auf Grund ganz besonderer Erfahrungen. Denn es gibt für den jungen Klavierspieler nichts Anregenderes, als zu instrumentieren. Er lernt dadurch schnell erkennen, daß eine Klavierstimme eigentlich eine verkappte Partitur darstellt, die zu zerlegen und zu deuten Aufgabe jedes Virtuosen ist. Entsprechend seinem inneren Ohr bzw. seiner Persönlichkeit wird das entstehende Klangbild einen ganz individuellen Charakter haben. Es ist sicher kein Zufall, daß viele berühmte Dirigenten gute Klavierspieler sind. Sie sind gewöhnt, ihr inneres Ohr bis zur höchsten Vollendung zu entwickeln, denn sie müssen sich ja zu Hause ein genaues Klangbild dessen machen, was sie nachher von dem Orchester fordern (man könnte das ihren physischen Anschlag nennen). Sie zaubern oft auf dem Klavier unerhört fein abgestufte Klanggebilde hervor, obwohl sie technisch (physischer Anschlag) meistens durchaus nicht alle Anforderungen erfüllen. Aus dieser Betrachtung heraus ergibt sich weiter die Aufgabe für den Klavierstudierenden, Klavierwerke und besonders solche, deren klangliche Ausdeutung Schwierigkeiten macht, nicht nur zu instrumentieren, sondern auch ohne Benutzung des Klavieres zu dirigieren. Besonders die Fassung des richtigen Tempos wird durch diese Art des Arbeitens fast immer erreicht werden. Auch hat es sich als außerordentlich befruchtend erwiesen, Schüler Übertragungen von Werken anderer Instrumente für Klavier ausführen zu lassen. Es ist auch hier bemerkenswert, daß es fast von allen großen Virtuosen vortreffliche und ganz persönliche Übertragungen gibt, z. B. Übertragungen von Liszt, d'Albert, Busoni, Kempff, Gieseking (Straußlieder), Rachmaninoff, Dohnanyi, Bartók und v. a.

Der Erfolg eines Klavierspielers geht niemals von seiner Technik allein aus, sondern hauptsächlich von seiner individuellen Spielweise. Ist er eine Persönlichkeit, so wird sein inneres Ohr entsprechend seiner Persönlichkeit wahrnehmen, und die Handschrift, die er in die Tasten schreibt, wird ein ganz persönliches Gepräge ha-

ben, und das wird ausschlaggebend für den Erfolg sein. Vergleichen wir nur einmal eine Reihe großer Virtuosen wie Backhaus, Cortôt, Fischer, Gieseking und Rachmaninoff; wir werden finden, daß sie alle, selbst wenn sie ein und dasselbe Stück auf demselben Flügel spielen würden, das Stück, abgesehen von der Technik, klanglich ganz individuell jeder nach seiner Art, eben nach ihrem inneren Ohr spielen werden. Es gibt viele erfolglos gebliebene Klavierspieler, die den Erfolg anderer nicht verstehen, und das sind fast immer jene, deren Persönlichkeit zu schwach ist, oder deren inneres Ohr nicht ausgebildet ist. Denn das innere Ohr ist angeboren und kann wohl entwickelt, aber nicht erworben werden, und selbst der Entwicklung sind Grenzen gezogen. Jedoch seine Anlagen auch auf diesem Gebiet bis zur höchsten Vollendung zu entwickeln, ist Pflicht; und Beethoven wußte, warum er so großen Wert gerade auf den psychischen Anschlag legte.

Zusammengefaßt muß also gefordert werden: Erst innerliches Hören (psychischer Anschlag), dann Ausführung (physischer Anschlag) und schließlich Vergleichen des Ausgeführten mit dem zuerst innerlich Gehörten. Je schneller und müheloser diese Vorgänge aufeinander folgen, desto größer und überzeugender der Erfolg.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (+15. NOVEMBER 1787)

VON WALTHER VETTER

Das Gluck-Gedenkjahr soll uns nicht Anlaß sein zu einer der üblichen Lobpreisungen der Kunst Glucks. Es möge uns im Gegenteil die Tatsache vor Augen stellen, daß des Meisters Reformopern sich bis zum heutigen Tage nicht im Theaterspielplan, geschweige, worauf es entscheidend ankäme, im Volke durchgesetzt haben; wir sollten aber die Berechtigung der Forderung erkennen, daß wir in Deutschland unter allen Umständen den Weg zu Gluck finden müssen.

Als Christoph Willibald Gluck vor hundertundfünfzig Jahren starb, ergab sich auf dem Gebiete des Opernschaffens und der praktischen Opernpflege eine seltsame Lage. Es zeigte sich, daß das Pariser Lustrum 1774—1779 mit seinen Kämpfen, Erfolgen und Rückschlägen das Schicksal des Komponisten in der Beachtung und Schätzung der Nachwelt entscheidend bestimmen sollte. Die an der Oper interessierten Franzosen erblickten in Gluck einen der Ihrigen, und so konnte es ihrem Nationalbewußtsein nicht schwer fallen, irgendwo und irgendwie an Glucks Werk anzuknüpfen, während in Deutschland Mozart mit leichterer Hand das Wunderwerk seiner in ihren tragischen wie in ihren heiteren Seiten gleich großen Kunst vollendete und Glucks Wirkungsgebiet einschränkte. Freilich war es Glucks Erbe in Frankreich nicht beschieden, sich rein zu erhalten. Was diese Reinerhaltung unmöglich machte, war die große Revolution mit ihren Folgeerscheinungen auf allen geistigen Gebieten, nicht zuletzt innerhalb der für das französische Temperament

unentbehrlichen theatralischen Sphäre. Von hier aus gesehen, bedeutet Glucks Dramatik nicht Anregung und Beginn, sondern letzte Höhe und Abschluß. Der deutsche Meister starb, hierin liegt geschichtliche Symbolik, unmittelbar vor der gewaltigen politischen Erschütterung, und auch von „Sturmvögeln" der Revolution hat er nirgends Notiz genommen, während bei Mozart dank Figaro gewisse, wenn auch nur ganz äußerliche Berührungspunkte vorhanden sind. Die französischen Opernkomponisten jedoch, die fähig und geneigt waren, sich an Gluck, den bewunderten Vollender ihrer „Lyrischen Tragödie", anzuschließen, waren als echte Söhne ihres Volkes gleichzeitig außerstande, dem wilden Pathos, der revolutionsgeschwängerten Leidenschaft einer sich ihnen aus dem bewegten Zeitgeist heraus geradezu aufdrängenden musikalischen Diktion auszuweichen, und damit verschrieben sie, die erklärten Anhänger Glucks, sich zugleich einem Ausdrucksideal, das der schlichten Größe der Tonsprache ihres Vorbildes strikt entgegengesetzt war. Das trifft zu auf Méhul (wenn man vom „Joseph" absieht) wie auf Cherubini, es gilt für Spontini und in besonders hohem Maße für Lesueur, den Lehrer Berlioz', und hieraus erklärt sich die erwähnte Seltsamkeit der Lage innerhalb des Operngeschehens unmittelbar und in den nächsten Jahrzehnten nach Glucks Tode.

Deutsche Meister von Rang folgten Gluck nur ausnahmsweise und mit einer gewissen Zurückhaltung, etwa Mozart in den Komturszenen des „Don Giovanni" und Beethoven im „Fidelio". Nicht der Gluckfche Geist mit seiner Einfachheit und Strenge, sondern die romantische Empfindungswelt und die Errungenschaften der Beethovenschen Instrumentalmusik waren es bekanntlich, die alsdann im 19. Jahrhundert in Deutschland das Aufblühen der Oper mit ermöglichten. Von dieser deutschen romantischen Oper, von der gleichzeitigen deutschen komischen Oper und vom Singspiel der Lortzing, Kreutzer, Nicolai lassen sich keine Brücken zu Gluck schlagen, während der im gleichen Zeitalter komponierende und lange Zeit in Berlin amtierende Spontini stark mit Gluck sympathisiert, sein Herz für ihn allerdings keineswegs erst in Berlin, sondern bereits in Paris entdeckt, wo in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eben immer noch ein für Gluck günstiges Klima herrschte. Die deutschen Romantiker, die ja samt und sonders, was Bildung, Wissen, Kultur anbelangt, vortrefflich beschlagene Männer waren, bekundeten gern ihren Respekt vor Gluck, aber im übrigen verhielten sie sich zu ihm ähnlich wie Faust zu den Sakramenten, sie hielten ihn hoch, doch kamen sie ausgezeichnet ohne ihn aus. E. T. A. Hoffmanns Erzählung vom Ritter Gluck atmet solche Hochachtung; dennoch vermag man ihrem Verfasser ein wenig ins Herz zu schauen, wenn man liest, daß Gluck beim Spiel der Ouvertüre oder der Schlußszene aus Armida „viele neue geniale Wendungen" hineinflicht, „merklich von dem eigentlichen Originale abweicht" und auf diese Weise eine Musik „gleichsam in höherer Potenz" improvisiert. Der Romantiker fühlt sich in Glucks Gesellschaft nur wohl, wenn er ihn sich stimmungsvoll belebt und ausdruckshaft gesteigert vorstellt. Richard Wagners Ver-

hältnis zu Gluck ist erstens, wie seine Stellung gegenüber jedem großen musikalischen Vorgänger, durchaus egozentrisch ausgerichtet, zweitens durch das Gefühl der eigenen Überlegenheit gekennzeichnet. Aus des Meisters Spätzeit berichtet Glasenapp, was mit größerer oder geringerer Abwandelung für alle Abschnitte seines Lebens gilt, daß er nämlich „den falschen Kultus für Gluck und Händel lächerlich" machte und den Ausspruch tat: „Worin das Außerordentliche dieser Erscheinungen besteht, das wissen die Herren nicht, die alles in Bausch und Bogen bewundern ..."
Worin nach Wagners Meinung das „Außerordentliche" von Glucks Werk besteht, kann man in „Oper und Drama" nachlesen, wo als Kernpunkt der Gluckschen Opern-„Revolution" die Tatsache herausgeschält wird, „daß der musikalische Komponist sich gegen die Willkür des Sängers empörte". Richtig verstanden, enthüllt dieses Wagnerwort diejenige Bedeutung Glucks, die auch in unserer Zeit noch gewürdigt und ausgewertet werden kann. Man sollte den hier gewählten Begriff „Revolution" nicht zur üblichen „Reform" abschwächen. Wagner will Glucks Leistung als Revolution verstanden wissen, insofern er sie nämlich als eine Aktion, eine Re-Aktion, gegen die Sänger-Willkür auffaßt. Wer die Operngeschichte jener Zeiten kennt, weiß ganz genau, daß die Gluckische Tat nicht nur eine Stiländerung und Formwandelung, daß sie vielmehr ein Umsturz auf weiten außermusikalischen Gebieten war, indem sie tief in die gesellschaftlichen, sittlichen und soziologischen Verhältnisse des Zeitalters innerhalb der Bühnensphäre eingriff. Gluck war nicht besessen von einer bloßen ästhetischen Laune, und ihn plagte keine künstlerische Neuerungssucht um jeden Preis; er nötigte den Sänger nicht lediglich zu einer neuartigen Stimmgebung und einem vordem nicht bekannten Gesangsausdruck, sondern er zwang den Primo uomo und die Primadonna assoluta, von ihrer weit über das Künstlerische hinausgehenden Herrschsucht abzulassen und sich den Forderungen des Kunstwerkes zu beugen. Solche Revolution zu machen, war freilich nur Sache einer Persönlichkeit von äußerster Furchtlosigkeit und Energie. In der Bewährung dieser Persönlichkeitswerte liegt Glucks Außerordentlichkeit; dieser Gluck aber ist der Mann nicht nur seines Zeitalters, sondern aller Zeiten, nicht zuletzt der unsrigen.
Die genaue Kenntnis der großen italienischen Oper gewann Gluck bekanntlich nicht am grünen Tisch, sondern „an der Front", durch aktive Betätigung während zweier Jahrzehnte. Welche sittliche Kraft sich bewährt, wenn der nahezu Fünfzigjährige der Intrigenoper Metastasios absagt und ein Opernkunstwerk auf völlig neuer Grundlage aufbaut, das kann nur ermessen, wer einmal nicht die stilistische und formale Seite dieses Vorgangs ins Auge faßt, sondern die charakterliche. Gluck hat sich mit der opera seria natürlich nicht zu theoretischen Studienzwecken befaßt, er hat ihr vielmehr mit voller Hingabe und beträchtlichem Erfolge gedient. Wenn er dieses von ihm mit solcher Treue bebaute Feld im sechsten Jahrzehnte seines Lebens aufgibt, tut er es eben nicht, weil er, plötzlich anderen Sinnes werdend, die Gattung als solche mit allen ihren künstlerischen Möglichkeiten verachtet, sondern weil er

einfach nicht mehr mitmacht bei der Pflege einer Kunstgattung, die von eitlen Virtuosen immer wieder zur Frönung ihres persönlichen Ehrgeizes mißbraucht wird.
Wenn man die Dinge so betrachtet, gewinnt es eine ganz neue Bedeutung, daß Gluck im Jahre 1746, inmitten seiner italienischen Laufbahn und auf einer ihrer glänzendsten Höhepunkte, nämlich in London zur Zeit zahlreicher Konzerte mit eigenen Werken und der Aufführung von „Artamene" und „La caduta de' Giganti" im Hay-Market-Theater, seine bedeutendsten reinen Instrumentalkompositionen, die sechs Triosonaten, herausbringt und bei Simpson in London stechen läßt. Über des Komponisten mit diesen Stücken verfolgte künstlerische Absichten sind wir unterrichtet, er selbst spricht von ihrem „neuen, gefälligen Geschmack". Was dem modernen Hörer dieser Musik zunächst ins Ohr fällt, ist freilich keine Stileigenheit, die im Jahre 1746 als neu und besonders gefällig hätte gelten können: eine erstaunlich durchgearbeitete und ausgefeilte Kontrapunktik, etwa im Minuetto der F-dur-Sonate, im Mittelsatz der g-moll-Sonate, im streng kanonischen Schlußsatz der C-dur-Sonate usw. Neu ist das nur im Vergleich zum neapolitanischen Opernstil, aber hierauf zielt Gluck bestimmt nicht ab. Die Neuheit beruht vielmehr auf der ganz eigenartigen Kunst des Komponisten, strengsten Stil mit anmutigstem Ausdruck und innigster Melodik zu vereinigen. Riemann betont seinerseits sehr nachdrücklich das bei diesen Sonaten hinzukommende Neue; er erblickt es erstens in „einer stärkeren Gliederung in gegen einander sich abhebende Elemente verschiedenen Charakters" und zweitens in einer „verstärkten Innigkeit, Intimität, Subjektivität des Ausdrucks". Er meint sogar, von diesem Gluck sei nur noch ein kleines Schritt zu den Trios von Stamitz. Eine gewisse Verwandtschaft dieser Sonaten besteht überdies mit Georg Christoph Wagenseils Schreibart, nur daß sich das Verhältnis der Stilelemente umkehrt: bei Wagenseil wird eine subjektiv-elastische Melodik durch den Kontrapunkt gefestigt, bei Gluck eine kontrapunktisch herbe Schreibweise durch einen Schuß ins lieblich Melodiöse gemildert und aufgelockert. Das kunstpsychologisch Wichtige aber ist im Falle Glucks, daß er diese völlig in sich ruhende, niemals einer Interpretenlaune auslieferbare Musik in einer Zeit schreibt, da er zeitweilig zu uferlosen Neapolitanismen gezwungen wird. In den knapp geschürzten Sätzen dieser frühen Instrumentalmusik kündigt sich etwas wie eine Vorahnung jener inneren Gesammeltheit an, wie sie die musikalische Seite der Opernreform kennzeichnet.
Einer ganz verwandten Konzentration der musikalischen Inhaltsgestaltung und Formgebung begegnen wir in einem Werke, das, einer weit späteren Zeit angehörig, in gewissen Punkten ein ergänzendes Gegenstück zu den Londoner Sonaten ist. Wie diese, verdankt es sein Dasein einem bewußten Abbiegen Glucks vom Wege der Opernkomposition, nur diesmal nicht nach der rein instrumentalen, vielmehr nach der reinen, das heißt vom Bühnengeschehen losgelösten vokalen Seite. Wenn jene Sonaten einen Kunstwillen bekunden, der über das in den gleichzeitigen Gluck-Opern Erreichbare weit hinausgeht und, vorahnend, auf neue musikalische Mög-

lichkeiten weist, ist das nunmehr in Rede stehende Werk — „Klopstocks Oden und Lieder, beym Clavier zu singen" — nachdrücklichste Bestätigung und Erhärtung dessen, was der Opernreformator in den soeben abgeschlossenen italienischen Reformopern begonnen hat, um es in den bald darauf in Angriff genommenen französischen Reformopern zu vollenden. Mit einer bewundernswerten Selbstdisziplin beschert uns Gluck mit diesen sieben Gesängen, wie Abert sagt, „eine Übertragung seiner dramatischen Grundsätze auf das Lied" und offenbart damit die imponierende Einheit seines Kunstwollens, das auf alle ihm ohne weiteres zu Gebote stehenden reicheren Mittel verzichtet, mit denen er dem barockhaften, leidenschaftlichen, auf das Erhabene sich absondernden Wortgefüge der Klopstockschen Oden in einer kongenialen Art gerecht zu werden durchaus vermocht hätte. Eine solche der dichterischen Wortfülle gemäße Tonverschwendung jedoch wäre dem Meister des Orpheus und der Alceste als eine Verirrung erschienen. Nicht italienischer Melodieüberschwang, dessen Gluck, wie sein früheres Opernschaffen beweist, bis zu einem bestimmten Grade sehr wohl mächtig war, kam für ihn einem Klopstock gegenüber in Frage, denn das hätte er als Verrat am Geiste seiner Reform empfunden, sondern einzig diejenige melodische Gestalt, die zwar mit der gleichzeitigen deutschen Lied-(Oden-)Vertonung einige äußerliche Berührungspunkte hat, die aber in ihrer besonderen Gesamthaltung ein Absenker jener in ihre Bestandteile nicht auflösbaren Einheit von Gehalt und Form ist, wie sie das Grundwesen der musikalischen Neuerung namentlich im Orpheus ausmacht.

Vollkommene Treue dem Wortlaute der Dichtung gegenüber ist dem Komponisten oberstes Gesetz. Rhythmisch und melodisch sind die Vertonungen von geradezu asketischer Einfachheit, obwohl drei durchkomponierte Lieder vier strophischen die Waage halten. Ein Lied wie „Die Sommernacht" zeigt so recht, wie unerbittlich der Komponist sich im Zaume hat: er, der Dramatiker, läßt sich durch keine Tücke des Textes daran hindern, ein ganz straff geschürztes, durch und durch lyrisches Strophenlied zu schreiben; der Lyriker Schubert hat den widerhaarigen Text später in der umgekehrten Weise bewältigt, an drei Stellen (zweimal in der zweiten, einmal in der dritten Strophe) verändert er den Wortlaut nicht unwesentlich, und im übrigen schreibt er eine dramatische Szene (Rezitativ und Arioso)!

Unter den sieben Oden Klopstocks, die Gluck sich zur Vertonung ausersah, sind drei von starkem vaterländischen Gehalt: „Schlachtgesang", „Wir und sie" (das heißt: Deutschland und England) und „Vaterlandslied". „Was tat dir, Tor, dein Vaterland?", ruft Gluck mit Klopstocks Worten den Englandschwärmern seiner Zeit zu, „dein spott' ich, glüht dein Herz dir nicht bei seines Namens Schall!" Und die tapfere Gestalt des deutschen Mädchens, wie Klopstock sie sah, fand ihre Weihe in klarer, jedes Tands entbehrender Melodie: „Erköre mir kein ander Land zum Vaterland, wär' mir auch frei die große Wahl. Mein ganzes Herz verachtet dich, ders Vaterland verkennt, dich Fremdling und dich Tor!" Unter der gebändigten, fast gepreßten Form der zu solchen Worten geschaffenen Musik schwelt die Glut stärk-

ster Empfindung. Daß Gluck den Geist der Klopstockischen Ode, einer höchst persönlichen Kunstform des Dichters, voll nacherlebt habe, soll nicht behauptet sein; aber von ihrem Schwung hat er sich berühren, von ihrem Funken seinen Geist entzünden lassen, und dadurch ist in den drei genannten Oden ein vaterländischer Klang und ein spezifisch deutscher Ton in seine Musik gekommen.

Glucks in seinen Reformopern verkörpertes Lebenswerk wird auch in unseren Tagen die Verlebendigung, auf die es ein Anrecht hat, erst erfahren, wenn die Persönlichkeit gefunden sein wird, die seinen Geist aus seiner uns in mancher Hinsicht zweifellos fremd gewordenen Form entbindet und ihm die ihm gemäße Stätte schafft —, und das, täuschen wir uns darüber nicht, kann noch geraume Zeit währen. Daß jenes Werk in der Vergangenheit nie zu seiner vollen Entfaltung kam, hat, wie wir sahen, seine zureichenden geschichtlichen Gründe. Unsere Betrachtung zweier Nebenerzeugnisse des Gluckschen Genies jedoch mag erweisen, daß des Meisters Schaffen reich genug ist, um dem Suchenden immer wieder Anknüpfungspunkte zu bieten.

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

VON DER »SINGGEMEINDE« ZUR »DEUTSCHEN MUSIKKULTUR«

Wir haben mit diesem Heft die Freude, eine große Zahl neuer Leser begrüßen zu können. Zu uns trafen Männer und Frauen, die sich von den Jahren 1923/24 ab hinter den Sudetendeutschen Walther Hensel scharten und mit ihm als Finkensteiner Volkssingbewegung weit über das Reich hinaus Bedeutung bekamen. Es besteht heute kein Zweifel darüber, daß der Finkensteiner Bund, der sich für die Dauer seines Bestehens (1924—1934) völlig frei hielt von jedem jüdischen Einfluß und der von dem Mitarbeiterkreis Leo Kestenbergs als völkische Singbewegung politisch diffamiert wurde, eine der bedeutendsten, wenn nicht die bedeutendste musikalische Bewegung zwischen dem Weltkrieg und der Machtergreifung war. Wir nehmen den Rückblick auf die Geschichte der Zeitschrift „Musik und Volk“, die nunmehr mit der „Deutschen Musikkultur“ vereinigt ist, zum Anlaß, allen unseren Lesern in Erinnerung zu rufen, daß Walther Hensel, der „Singemeister des deutschen Volkes“, wie ihn Erwin Guido Kolbenheyer nennt, seit dem Jahre 1923 mit seinen Schülern und Helfern insgesamt über 1000 Singwochen durchgeführt hat. Damit ist im Reich wie im Grenzland vor allem in einer Zeit, in der es keinerlei andere völkisch ausgerichtete musikalische Schulungsarbeit gab, ein großes Werk im Sinne einer nationalsozialistischen Kulturpolitik geleistet worden. Wer jetzt eine Singwoche der Finkensteiner Volkssingbewegung mitgemacht hat, weiß, wie hier der Quell des deutschen Volksliedes lebendig wird. Es gibt heute kein Liederbuch einschließlich des im Zentralverlag der NSDAP Franz Eher erschienenen Liederbuches „Der Singkamerad“ oder der Liederbücher des BDM, des Arbeitsdienstes oder des „Deutschen Frauenliederbuches“, das nicht zu einem wesentlichen Teil die Liedbearbeitungen Walther Hensels heranzieht oder Lieder als Grundstock benutzt, die Walther Hensel entweder selbst aufgezeichnet oder aus Archiv- oder Quellenwerken zum ersten Male dem deutschen Volke zum Singen dargeboten hat.

1924 schuf sich die Bewegung, die sich nach einer kleinen Waldsiedlung in der Nähe von Mährisch-Trübau „Finkensteiner Singbewegung“ nannte, neben dem in monatlichen Folgen erscheinenden Liederbuch Walther Hensels, den Finkensteiner Blättern, ein eigenes Organ „Die Singgemeinde“. Die Zeitschrift wurde ein Jahr

von einem Sudetendeutschen, Dr. Heinz Eppinger, geleitet und brachte auf den ersten Seiten ein Programm, das für den Finkensteiner Bund wie für seine Zeitschrift in gleicher Weise gültig war und an dessen Erfüllung sämtliche folgenden Jahrgänge arbeiteten. Wir geben es am besten vollkommen ungekürzt wieder:

1. Musik ist uns mehr als ein reizvolles Spiel der Töne; in den Werken unserer großen Meister tritt sie uns ebenso wie in der edlen Weise eines echten Volksliedes als ein Ausdruck tiefinnerster Seelenkräfte entgegen, die auf keine andere Weise künstlerisch ausgedrückt werden können und unmittelbar mit dem Urgrund unseres Seins zusammenhängen. Wir lehnen deshalb sowohl die bloß technisch „interessante“, wie die oberflächliche, bloß sinnenkitzelnde Unterhaltungsmusik aufs schärfste ab!
2. Wir glauben als Deutsche daran, daß unsere geistige Eigenart durch das Volkstum wesentlich bestimmt ist. Unsere besonderen Anlagen zu denken, zu fühlen und zu wollen, verdanken wir der jahrtausendealten Volksgemeinschaft, der wir entstammen. Wir vermögen nur jene Musik innerlich nachzuerleben, die aus einer wesensverwandten seelischen Grundlage erwachsen ist. Wir wenden uns deshalb vor allem der deutschen Musik zu: nicht nur, weil wir in sie tiefer einzudringen vermögen als in die Musik fremder Völker, sondern weil wir auch in der Beschäftigung mit ihr eine Stärkung unseres Volkstums empfangen und immer wesensechter werden.
3. Wir wollen der Musik nicht lediglich empfangend, als genießende Zuhörer gegenüberstehen; denn wir wissen, daß ein Musikwerk erst dem Nachschaffenden, dem Musizierenden sein ganzes Leben erschließt. Um eine wirkliche musikalische Volkskultur herbeizuführen, müssen wir also die Freude am Musizieren, nicht nur am Hören guter Musik in die weitesten Kreise tragen. Freilich sieht, der Musik nicht als Beruf, sondern in seinen Mußestunden treibt, seiner technischen Ausbildung ziemlich enge Grenzen gesetzt; ein großer Teil der Musikhungrigen wird sich deshalb mit dem bloßen Anhören der schwierigen Instrumentalwerke unserer Meister begnügen müssen. Auf einem Gebiete aber ist musikalische Eigentätigkeit und weitgehende Vervollkommnung auch dem ärmsten und beruflich angestrengtesten Musikfreunde möglich: Auf dem Gebiete des Chorgesanges, das denn auch der Finkensteiner Bund zu seinem Hauptarbeitsfeld erwählt hat.
4. Der Chorgesang ist mehr als jede andere Musikübung von hohem gemeinschaftsbildendem Werte. Freilich strömen diesen starken Gemeinschaftsgeist nur echte Kunstwerke der Chorliteratur, wie die Werke Joh. Seb. Bachs und seiner Vorgänger im 16. und 17. Jahrhundert aus, während wir ihn bei fast allen Erzeugnissen der Chorliteratur des 19. Jahrhunderts leider vermissen. Das Wesen einer von freien Individuen freiwillig gebildeten Gemeinschaft findet ein künstlerisches Ebenbild in der polyphonen Satzweise des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts. Auf diese, dem deutschen Wesen entsprechende Kunstform gilt es den heutigen Chorgesang wieder hinaufzuführen, wenn er aus seiner Verflachung errettet werden soll. Der uns in letzter Zeit öfter gemachte Vorwurf des Historizismus, gegenwartsscheuer Altertümelei trifft also nicht den Kernpunkt unseres Wollens: nicht „alt“ gilt's zu scheiden von „modern“, nur edel von gewöhnlich, echt von unecht, volkserzieherisch gleichgültig oder gar verderblich.
5. In schärfsten Gegensatz stellt sich der Finkensteiner Bund zu dem weitverbreiteten musikalischen Dilettantentum, das bei mangelhafter technischer Ausbildung an den Werken echter Kunst nur naschen will. Beschränkung auf ein Gebiet musikalischen Könnens, auf diesem aber strengste Selbstzucht und unermüdliches Weiterarbeiten ist uns Pflicht.
6. Das üble Virtuosentum, das eine seelenlose, rein technische Fertigkeit zum Konzertgebrauche erzieht, lehnen wir ab. Alles Musizieren soll um der Freude willen, die es schafft, und um der läuternden, versittlichenden Kraft willen, die daraus quillt, getrieben werden. In diesem Sinne sind auch die öffentlichen Chorliederabende des Finkensteiner Bundes nicht als „Konzerte“, sondern als Werbeabende gedacht.
7. Niemals aber ist uns Musik Selbstzweck! Das Singen bleibt uns der seelischen Erneuerung

und inneren Befreiung des Volkstums als höchstem Ziele untergeordnet. Veredelung des völkischen Gemeinschaftslebens durch die Kraft der Musik ist unser Ziel.

Vom 2. Jahrgang an übernahm Dr. Konrad Ameln die Führung der Zeitschrift. Er gab der Zeitschrift unter vollkommener Wahrung der 7 Programmpunkte ihr Gesicht. Ohne jegliche Förderung öffentlicher Stellen, ohne Verbindung mit irgend einer Partei diente die Singgemeinde dem immer mehr anwachsenden Finkensteiner Bund und wagte darüber hinaus in grundsätzlichen Beiträgen die uns allen noch bekannten Auswüchse des öffentlichen Musiklebens zu bekämpfen. Wie sehr weite Kreise unseres Volkes in dieser Zeitschrift eine gesunde Frontbildung sahen, wird u. a. deutlich daraus, daß innerhalb weniger Jahre die Zeitschrift eine für damalige Verhältnisse außerordentlich hohe Auflage von 5000 Exemplaren erreichte. In dem Augenblick, in dem der zwischen Schriftleitung und dem Verlag manchmal erwogene Plan eines Ausbaues zu einer allgemeinen, die ganze deutsche Musikkultur umfassenden Zeitschrift durchgeführt wurde, schuf die Revolution des Jahres 1933 eine neue Lage. Der Finkensteiner Bund löste sich auf, nachdem der auf einen Erlaß des Stellvertreters des Führers gestützte Reichsbund Volkstum und Heimat sich anschickte, die gesamte Volkstumsarbeit zu übernehmen und die volksmusikalische Erziehungsarbeit des Finkensteiner Bundes dort bestens eingeordnet erschien. Unter Verwendung des für die erweiterte Zeitschrift beschlossenen Titels „Musik und Volk" übernahm der Reichsbund „Volkstum und Heimat" die „Singgemeinde". Durch ein freundschaftliches Abkommen mit dem Georg Kallmeyer-Verlag wurde auch die Zeitschrift der Musikantengilde: „Der Kreis" mit „Musik und Volk" zusammengelegt und der genannte Verlag beteiligt. Der RVH übertrug die Schriftleitung Bernhard von Peinen und Herbert Just. Unter starker Betonung der Volkstumsarbeit sahen diese ihre Aufgabe darin, im Kampf um den geistigen neuen Aufbruch der deutschen Revolution Lebensraum zu verschaffen.

Rein arbeitsmäßig war diese Betonung der Volkstumsarbeit möglich dadurch, daß bereits seit dem Herbst des Jahres 1931 zur Entlastung und Ergänzung der „Singgemeinde" der Zeitschrift „Collegium musicum" (der späteren „Zeitschrift für Hausmusik") die Instrumentalaufgaben übertragen waren. Es sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß sich aus dieser Zeitschrift der Arbeitskreis für Hausmusik entwickelt hat, dessen reichsdeutscher Zweig in Zusammenarbeit mit den verschiedenen Zweigen Kassel die „Musiktage in Kassel" veranstaltet.
der kulturverwandten Grenzländer jedes Jahr in

Nach der Ende März 1935 erfolgten Auflösung des Reichsbundes Volkstum und Heimat übernahm das Kulturamt der Reichsjugendführung die Zeitschrift „Musik und Volk". Der neue Schriftleiter, Guido Waldmann, erklärte bei der Übernahme, daß die junge Generation in dieser Zeitschrift einen Künder ihres Wollens und Strebens sehe, Vergangenes mit Zukünftigem zu verbinden, eine Brücke zu schlagen zwischen den Werten der Vergangenheit und dem aufbrechenden neuen Wollen sei Aufgabe und Ziel. So diente die Zeitschrift zwei Jahrgänge lang dem Kulturamt der Reichsjugendführung. Da im Herbst dieses Jahres das Kulturamt der Reichsjugendführung zusammen mit „Kraft durch Freude" eine eigene Zeitschrift herausgibt, wird „Musik und Volk" mit der „Deutschen Musikkultur" vereinigt. Für die alten Leser der Singgemeinde wird es eine Genugtuung sein, daß damit die alte „Singgemeinde" in ein Organ mündet, das auf Veranlassung des Reichserziehungsministeriums begründet wurde und für das die hervorragendsten Vertreter des deutschen Musiklebens zeichnen. Herausgeber, Schriftleitung und Verlag sind sich einig darüber, daß die „Deutsche Musikkultur" immer mehr zum Sprachrohr einer lebendigen deutschen Musikbewegung werden muß.

Als solches dient diese Zeitschrift nicht nur dem öffentlichen Musikleben und dem Musikleben in den Formationen, sondern in gleicher Weise auch allem Einzelschaffen und allem Gesunden und Gewachsenen, das einschließlich der deutschen Haus- und Volksmusik in unserem Volke lebendig ist oder lebendig werden will. Als eine Zeitschrift für den Fachmann wie für den Laien wird sie auch allen gerecht werden, die in schwerer Zeit mit der Zeitschrift „Singgemeinde" den Grund legten zu einer Erneuerung des deutschen Musiklebens vom Volkslied her im Blick auf eine neue Volkwerdung. Karl Vötterle

Musikfeste – Festmusiken

SUDETENDEUTSCHE MUSIKFESTTAGE IN TEPLITZ-SCHÖNAU

Vom 25. bis 28. September fand in der alten sudetendeutschen Badestadt Teplitz-Schönau ein Musikfest statt, das zum erstenmal in der Geschichte der deutschen Volksgruppe in der Tschechoslowakei eine rein völkische Grundlage hatte und sich an einen möglichst großen Kreis von Musikern und Musikliebhabern wandte. Dem Musikwissenschaftler der Prager Deutschen Universität, Prof. Gustav Becking, ist es zu danken, daß in enger Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut die sudetendeutschen Volkstumsverbände: Bund der Deutschen, Kulturverband, Turnverband, Sängerbund sich zur großen Aufgabe einer Erneuerung des Musiklebens in den sudetendeutschen Gauen vereinigt haben. Diese Gaue, von jeher Heimat der deutschen Musik, Geburtslande vieler bedeutender Musiker, haben in den letzten Generationen dasselbe Schicksal erfahren wie alle deutschen Gaue: Musikverarmung. Besonders in den Städten ging, bedingt vor allem durch die materielle Not, der ehedem reiche und lebendige Musikbetrieb immer mehr zurück. Noch aber steht in den sudetendeutschen Gauen eine sichere Schar junger Menschen, die aus der Schule der musikalischen Jugendbewegung ihre Begeisterung, ihr musikalisches Können und ihren gesunden Instinkt in unsere Zeit herübergetragen haben, nun in den Organisationen als Kerntrupp wirken und die Nachkommenden im selben Gleise führen. Noch entsprechen der Begabung der sudetendeutschen Volksgruppe die Leistungen der ihr entstammenden hervorragenden Künstler, von denen ein Großteil im deutschen Reich wirksam ist, aber auch die Leistungen der im Lande selbst ansässigen Musikschaffenden und -nachschaffenden. Auch die Orchester, Kammermusik- und Chorvereinigungen stehen durchwegs auf würdiger Höhe. So konnten die Musikfesttage, die eine alljährlich wiederkehrende Einrichtung werden sollen, von vornherein auf eine starke Trägerschaft rechnen und sich ganz der Erfassung der breiten, abseits stehenden Schichten widmen. Dieser inneren Aufgabe gesellte sich eine andere zu, die nach außen hin der Welt und den fremdvölkischen Nachbarn wieder einmal beweisen sollte, daß das Sudetendeutschtum keineswegs ein verdorrender Ast des Gesamtdeutschtums sei, sondern sich seines kulturellen Erbes (des Erbes des ganzen Volkes) und seiner kulturellen Mission wohl bewußt sei. Zu dieser außerordentlich wichtigen, nach außen gerichteten Aufgabe konnte nichts mehr beitragen als ein Unternehmen, das ebenfalls seine Anregung Prof. Becking verdankt und ebenfalls von der Gesamtheit der Volkstumsverbände getragen wird. Die Ahnen Franz Schuberts stammten bekanntlich aus dem mährisch-schlesischen Grenzgebiet. Noch die Eltern des Komponisten haben in dieser Landschaft gelebt, auch dort geheiratet. Unsere neue Wissenschaft von der Musik kann an solchen Gegebenheiten nicht achtlos vorübergehen. Wie Prof. Becking in einem ausgezeichneten Vortrag beim Musikfest anläßlich der Eröffnung einer Schubertausstellung bewies, hat das sogenannte „Wienertum", das uns heute aus Operette, Film und Roman bekannt ist, zu Schuberts Zeiten in dieser Form noch gar nicht bestanden. Wien war vielmehr zu allen Zeiten das große Sammelbecken für die Österreich zugehörigen Landschaften. Diesem Sammelbecken hat Schubert neben vielen Musikern, die aus den Sudetenländern kamen und stammten, den größten, von mährisch-schlesischem Musikgut bestimmten kunstmusikalischen Beitrag geliefert. Der Bauernenkel Schubert ist in der Großstadt immer ein Bauernabkömmling geblieben. Gerade darin beruht sein menschlich-künstlerischer Gegensatz zu Beethoven, und seine eigentliche Tragik. Wenn das Sudetendeutschtum sich heute auf einen seiner größten Söhne besinnt, sich zu seinem Werk bekennt, dann ist das nicht Eigenbrödelei, nicht Dünkel dem Gesamtdeutschtum gegenüber. Nein, aus dieser Besinnung spricht gerade ein Bekenntnis zur deutschen Kultur und der Stolz, durch einen Auserwählten eine besondere Stellung in dieser Kultur einzunehmen. In Schubert-Neudorf wird aus Mitteln, die durch Sammlungen in Böhmen, Mähren und Schlesien erzielt werden, eine Schubertheimstätte errichtet, die auch als Schulungsheim für junge Musiker gedacht ist. Franz Schubert stand mit seinem Werk im Mittelpunkt der Musikfesttage. In verschiedenen Kirchen von Teplitz wurden

am Haupttag geistliche Musiken von ihm aufgeführt. Ein Festkonzert mit vielen Liedern, die von der sudetendeutschen Sängerin Gertrude Pitzinger und J. M. Hauschild ganz hervorragend gesungen wurden, der Wandererphantasie, die Prof. Franz Langer (Prag) mit hohem Können meisterte, und der siebenten Sinfonie in C-Dur, dirigiert von Generalmusikdirektor Philipp Wüst (Breslau), gab dem Schuberttag einen äußerst gelungenen Abschluß. Am ersten Abend gelangten lebende sudetendeutsche Komponisten zur Aufführung. Ein kleiner Ausschnitt aus dem vielfältigen Musikschaffen dieser Musiker zeigte ganz getreu die Entwicklungsstufen, die die deutsche Musik überhaupt heute aufweist. Es waren ausschließlich gute Leistungen, die in Chören, Liedern, Klavier- und Orchesterwerken hörbar wurden. Veidl, Petyrek, Bammer, Stögbauer, Zitterbart, Feiertag, Brabec und Komma sind die Autoren der Werke. An diesem Abend setzte sich mit großer Hingabe und vollendeter Kunst die Egerländer Sopranistin Barbara Reitzner von der Breslauer Oper für die Komponisten ihrer Heimat ein. Volksmusikalische Feierstunden, Singstunden der Mannschaft des Turnverbandes und des Sängerbundes vereinten Jung und Alt zu festlicher Erhebung. Ein Nachmittagskonzert war Anton Bruckner und Max Reger gewidmet, wobei das Orchester der Badestadt Teplitz-Schönau, die Aussiger Chöre und der aus Niemes in Nordböhmen gebürtige, jetzt in Berlin wirkende Sänger Rudolf Watzke hervorragend mitwirkten. Ein Abend der Landschaften, bei dem auch der Führer der Sudetendeutschen Partei, Konrad Henlein teilnahm, zeigte die Stammesteile vom Egerland bis zur Zips in ihren herrlichen Trachten, den immer noch gleich lebendigen Liedern und Tänzen. Dieser Abend wird allen Teilnehmern unvergeßlich bleiben. Am Ende der Festtage stand eine Heinrich-Schütz-Feier. Das ausgezeichnete Collegium musicum der Prager Deutschen Universität unter Becking, der akademische Chor der „Barden“ und die sudetendeutschen Singgemeinden sangen Madrigale, Psalmen und geistliche Konzerte des Bewahrers der deutschen Musik durch die Notzeit des dreißigjährigen Krieges.

Die Sudetendeutschen Musikfesttage 1937 haben erneut die Kulturfähigkeit und den Kulturwillen einer deutschen Volksgruppe sichtbar und hörbar werden lassen. Für eine ständig in der Leistung sich steigernde Fortsetzung dieser Einrichtung bürgen ihre Veranstalter und der Eifer der sudetendeutschen Jugend.

Michael Treunitz

KASSELER MUSIKTAGE 1937

Zum fünften Male riefen die herbstlichen „Musiktage“ in Kassel die Freunde des „Arbeitskreises für Hausmusik“ zusammen. Es ist inzwischen Tradition gebildet; ein ständig gewachsener Kreis von Besuchern ist da, denen es inneres Anliegen ist, „aus Hörern Sänger und Spieler zu werden; denn erst im tieferen Erleben des eigenen Tuns und Nachgestaltens enthüllt sich ganz der schönste Sinn aller Musik“. Die Hörergemeinde ist hier mehr als anderswo Träger, Mitgestalter des Festes, und das gibt ihm seinen eigenen Reiz. Stärkste innere Verbundenheit von Mensch zu Mensch, auch von Podium zu Hörsaal, — das ist ein auszeichnendes Merkmal der Kasseler Musiktage von Anfang an gewesen.

Wertvolle Hausmusik in stilreiner, künstlerisch vollendeter Wiedergabe zu bieten, durch Laienmusizieren und durch künstlerische Höhepunkte gleichermaßen befruchtend auf Singen und Spielen in Haus, Schule und Kreis zu wirken, ist im Besonderen die Aufgabe dieses „Musikfestes“. Daß barocke und vorbarocke Musik dabei stark hervortreten, versteht sich. Daß man auch die Wiener Klassik einem gereinigten Stilempfinden neu erschloß, war eine Errungenschaft der vorigen Jahre. Auf beiden baute das Programm auch dieses Jahr auf. Neue Wege gingen die „Kasseler“ auch in den eigentlichen Hausmusikstunden, der Einbeziehung von Instrumentenbauern in den unmittelbaren Festablauf. Auch hier baut man auf Angefangenem weiter, wenn auch der Kreis der ausstellenden und musizierenden „Firmen“ kleiner geworden ist. Dafür wird das Zusammenwirken intensiver und innerlicher. Daß man neben der Wiedererweckung von Blockflöte, Gambe, Kielflügel, Naturhorn auch den hochwichtigen Generalangriff auf das Klavier gewagt hat, indem man die neuen Konstruktionen von aufbaulosen Kleinklavieren vorführte — das Ei des Kolumbus! möchte man der Klavierindustrie zurufen — sei nur nebenbei erwähnt.

Die Aktivierung des Laientums! Es ist das Gebiet, auf dem Kassel noch am wenigsten eine feste Form ausgeprägt hat. Das ist kein Vorwurf, — gerade hier sind ja die Dinge noch im Fluß und müssen immer neue Wege erprobt werden. Neu in ihrer Art waren dieses Jahr die „Singkreis-Übung" und „Spielkreis-Übung", in der die Mitwirkenden, d. h. von den Musikfestteilnehmern, wer Lust dazu hatte, sich ein paar einfache Weisen bis zur Mehrstimmigkeit, eine gesellige Barockmusik und dgl. in gemeinsamer fröhlich-ernsthafter Musizierarbeit gewannen. Die „Gesellige Musik" — noch immer eine problematische Stunde — war diesmal ganz auf gemeinsames Singen abgestellt. Ihren ursprünglichen Sinn, Anregung für eine „musikalische Festgestaltung" zu geben, traf sie vielleicht im Vorjahre mit allerhand musikalischer Kurzweil besser; andererseits war es diesmal ein konzentrierteres geordneteres Beisammensein. Hilmar Höckners Biebersteiner Schulmusikantenschar spann durch ihre Mitwirkung die Fäden zu einer lebendigen Schulmusik hinüber. — Ein Betriebssingen mit den Arbeitern und Angestellten eines Betriebes und eine Volkssingestunde, bei der auch Militärmusik — fern vom üblichen Platzkonzertbetrieb — einbezogen war, standen mehr am Rande. Dr. Wilhelm Ehmann-Freiburg machte sich um alle diese Veranstaltungen mit unermüdlicher Vitalität bemüht.

Daneben wäre kurz des rein musikalischen Ertrages dieses Jahres zu gedenken. Von zeitgenössischer Musik war — entgegen einer Überfülle des Vorjahres — mit Zurückhaltung sehr wenig ausgewählt. Ein Concertino des Hindemithschülers Walter Leigh für Cembalo und Streicher erfreut durch eine prachtvolle musikantische Frische, die keine satztechnische Schwierigkeit kennt und Ursprünglichkeit der Erfindung mit klassizistischem Formstreben paart; unbedingt in der Haltung und dabei doch „natürlich" im Klang. Ernst Peppings Klaviersonate (Uraufführung) sticht allerdings gegen seine höchst problematischen Klavierstücke des Vorjahres erheblich durch das Streben zu Glätte und klanglichem Wohllaut ab. Fast ein wenig zu naiv, ist sie von tänzerischer rhythmischer Lebendigkeit allerdings erfüllt. Bei Karl Marx' Konzert für Flöte und Streichorchester, das mit erstaunlicher Sicherheit in der technischen Beherrschung der Mittel gearbeitet ist, wird am deutlichsten ein eigentümlicher Bruch spürbar, der heute durch die Werke unserer Generation geht, — ein starker und wirklich seelisch erfüllter Lyrismus in den langsamen und ein besessener rhythmischer Spieltrieb in den schnellen Sätzen.

Suiten und Sonaten des 17., Kantaten und Konzerte des 18. Jahrhunderts, Wiener Klassik und alte Kammermusik sind die Themen der übrigen Konzerte. Die Chorkunst trat abgesehen von dem Gottesdienst diesmal stark zurück. Das 17. Jahrhundert zeigte sich von der launigen Seite: Schein, Gastoldi und — ernsthafter — in Buxtehudes Triosonate. Bach — der gesellige, „weltliche", heitere — war offenbar vielen eine Überraschung: daß seine weltlichen Kantaten — auch aufführungstechnisch — dem Laien nur so zuwachsen, ist tatsächlich auch zu wenig beachtet gewesen. Die „Neue Oberkeet" in echtem Sächsisch und mit echtem musikalischem Humor ist wahrlich eine seltene Gabe. — Das Hammerklavier der Mozartzeit offenbarte wieder ganz neue Feinheiten im Zusammenspiel mit Geige und Cello bei Kammermusik der Wiener Klassiker. Eine kleine Sensation war Beethovens Hornsonate, auf einem ventillosen „Naturhorn" von wundervoll mildem Klang gespielt, mit einer unbegreiflichen Virtuosität der Lippen, die hier jede Mechanik ersetzen. Der Solist Willy Krüger-Leipzig erntete mit Recht einen gewaltigen Sonderapplaus.

Damit sind wir bei den Ausführenden: der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger trug wieder alle Konzertveranstaltungen. Ihn in seiner Einzigartigkeit zu loben, geht über mein Vermögen. Wer von diesen Spielern einmal Bachs Drittes Brandenburgisches Konzert gehört hat, so hinreißend und so gemessen, so schmelzend und so streng, so virtuos im Zusammenspiel und so geistig in der Haltung, der möchte es nie wieder anders hören. Neben den Namensträgern darf man den virtuosen Cembalisten Fritz Neumeyer besonders nennen. Paul Gümmer und Adelheid La Roche waren wieder die zuverlässigen Träger der Sängerpartien.

Das Fest fand in der Anwesenheit und Schirmherrschaft des Prinzen von Hessen, Oberpräsidenten der Provinz, unter Teilnahme des Oberbürgermeisters und des Musikbeauftragten der

Stadt und des Kommandierenden Generals, die der verdienstliche Leiter der Gesamtveranstaltung, Dr. Richard **Baum**, in seiner Begrüßung willkommen hieß, einen repräsentativen Ausdruck.

Heinrich Edelhoff

17. DEUTSCHKUNDLICHE WOCHE IN DANZIG

Danzig beging vom 21. bis 23. Oktober die von Kultursenator Adalbert **Boeck** veranstaltete, unter der Schirmherrschaft von Gauleiter Staatsrat Albert **Forster** stehende 17. Deutschkundliche Woche. War die vorjährige Woche der Dichtung gewidmet gewesen, so stand die jetzige unter dem Leitgedanken „Musik und Volkstum". Es kam dabei darauf an, einmal allen an der Erneuerung des geistigen und künstlerischen Lebens in Danzig Beteiligten, insbesondere der gesamten Erzieherschaft, einen zusammenfassenden Überblick über die Voraussetzungen und die Wege zu einem zielbewußten Aufbau zu geben.

Bei der Eröffnungsfeier, die mit einer wohlgelungenen Aufführung der Feierkantate von Wolfgang **Fortner** durch den Danziger Lehrergesangverein eingeleitet wurde, gab Senator Boeck in einer Ansprache einen Abriß der kulturpolitischen Gesichtspunkte für die Erneuerung des Musiklebens und der Musikerziehung, die sich in Danzig seit der Machtergreifung durch die NSDAP in vollem Gange befindet. Im Mittelpunkt der Tagung stand eine Reihe von Vorträgen führender Persönlichkeiten der Musikforschung und Musikerziehung aus dem deutschen Reich. In einheitlicher Gesamtlinie wurde dabei die Beziehung zwischen Musik und Volkstum zunächst hinsichtlich der historischen Grundlagen, dann in ihren praktischen Folgerungen behandelt.

Die beiden ersten Tage waren dem Rückblick gewidmet. Als erster sprach Prof. Dr. **Müller-Blattau** (Freiburg i. Br.), ausgehend von den Anfängen germanischer Musik, über die Aufgliederung und Entwicklung der deutschen Musik bis zum Ausgang des Mittelalters. Prof. Dr. Walther **Vetter** (Greifswald) führte das Thema fort und behandelte insbesondere die Gestaltung des Musiklebens bis zur Auflösung der Musikerzünfte. Durch seine frühere mehrjährige Tätigkeit in Danzig mit den örtlichen Verhältnissen verbunden, legte er seinen Ausführungen die in Danzig gegebenen geschichtlichen Tatsachen zu Grunde, die ja im Wesentlichen mit der typischen Gesamtlage übereinstimmen. Am zweiten Tage behandelte Prof. Dr. Heinrich **Besseler** (Heidelberg) die Kunstmusik der deutschen Klassik und Romantik, in der die bewußte Beziehung zum Volkstum vom Künstler aus gegeben war, aber in Verfolg der sich steigernden Ausprägung der künstlerischen Eigenpersönlichkeit die Fühlung mit den tragenden Kräften des Volkstums ganz verloren zu gehen drohte. Prof. Dr. Ernst **Bücken** (Köln) ergänzte wiederum den Fragenkreis nach der volksmusikalischen Seite und hinsichtlich der Erscheinungsformen der Musikpflege, mit den wechselseitigen Auswirkungen des Verfalls zu Beginn unseres Jahrhunderts.

Die beiden Vorträge des letzten Tages galten der Gegenwart. Der Präsident der RMK, Prof. Dr. Peter **Raabe** sprach in der ihm eigenen einprägsamen Art zu dem Thema „Volkhafte Musik im Dritten Reich", die Stellung von Musik und Musiker innerhalb der Volksgemeinschaft und ihre Einordnung in den Aufgabenkreis einer lebendigen Volkskultur im neuen Deutschland aufzeigend. Abschließend behandelte Prof. Walter **Rein** (Berlin) in grundsätzlicher Weise die volksmusikalischen Aufgaben im Rahmen der musischen Erziehung, damit also auch die für den Neuaufbau entscheidenden Fragen der musikerzieherischen Praxis berücksichtigend.

Wie der Eröffnungsfeier, so ging auch den Vorträgen der beiden anderen Tage eine musikalische Einleitung vorauf, dem zweiten das Adagio aus Bruckners Streichquintett, dem dritten eine Aufführung neuer Jugend- und Volksmusik von Walter Rein unter Leitung des Komponisten. Als künstlerische Hauptveranstaltungen brachte die Tagung ein Festkonzert in dem schönen neuen Staatstheater Danzigs unter Leitung von Peter Raabe mit der eindrucksvollen Aufführung der Oberon-Ouvertüre, der Variationen über ein eigenes Thema (Werk 2) von **Werner Trenkner** und Bruckners „Erster" in der Linzer Fassung. Ferner fand als Festvorstellung die Danziger Erstaufführung der das Motiv des heimkehrenden Odysseus abwandelnden Oper „Der Bettler Namenlos" von Robert **Heger** unter Leitung des Komponisten statt.

Das bühnenwirksame Werk, dessen Aufführung musikalisch von dem 1. Kapellmeister des Staatstheaters Danzig, Georg Pilowski, auf das Sorgfältigste vorbereitet worden war, erlebte eine sehr glanzvolle Wiedergabe, die von dem hohen Stande der Opernpflege in Danzig Zeugnis gab, wie sich auch bei dem Festkonzert die künstlerische Leistungsfähigkeit des Orchesters vorzüglich bewährte.

Die beiden künstlerischen Hauptdarbietungen der Tagung wurden nach der volksmusikalischen Seite ergänzt durch ein Großes Singen aller Danziger Knaben- und Mädchenschulen auf dem Langenmarkt, der durch seine wundervollen historischen Gebäude weithin berühmt ist und zu den schönsten Plätzen deutscher Städte gehört. Das Singen der Tausende von Schülern an dieser historischen Stätte des deutschen Danzig gestaltete sich zu einem überwältigenden Bekenntnis und gehört mit zu den tiefsten Eindrücken, welche die zu der Tagung aus dem Reiche gekommenen Gäste mitgenommen haben. Ebenfalls volkskünstlerischen Charakter hatte die Abschlußveranstaltung in der Messehalle, dem größten Saalbau in Danzig. Vor einer über dreitausendköpfigen Zuschauermenge gelangte eine Gemeinschaftsdarbietung mit über 350 Mitwirkenden zur Vorführung, ein allgemein als im Wesentlichen gelungen beurteilter Versuch eines neuen Weges der Feiergestaltung durch die Vereinigung von Volkssingen, Volksspiel und Volkstanz, und zwar mit ausschließlichem Einsatz einheimischer Kräfte. In der dichterischen Gestaltung, den chorischen Reigen und der Musik dazu brachte der Abend ausschließlich eigens für diesen Zweck neu Geschaffenes.

Diese abschließende Veranstaltung wurde eingeleitet durch eine große einstündige kulturpolitische Ansprache des Gauleiters von Danzig, Staatsrat Forster, die ganz besondere Aktualität durch die innerpolitischen Ereignisse erhielt, stand doch die ganze Tagung nicht zuletzt dadurch in besonderer Hochstimmung, daß unmittelbar vor ihrem Beginn infolge der Selbstauflösung des Zentrums endlich auch der letzte Rest der alten Parteien, der sich in Danzig noch erhalten hatte, liquidiert worden war. Die Tatsache, daß damit die völlige Einigung im deutschen Danzig unter Führung des Nationalsozialismus endgültig vollzogen ist, ist begreiflicherweise von größter Bedeutung auch für die Bereinigung des Kulturlebens in Danzig.

Im Rahmen der Deutschkundlichen Woche erfolgte auch die Eröffnung einer Ausstellung im Stadtmuseum „Musikschaffen und Musikpflege in Danzig", die der Anschauung diente und mit ihrer Fülle von Denkmälern aus Danzigs Musikgeschichte seit dem 16. Jahrhundert und Beispielen aus der Schulmusikarbeit der Gegenwart sowie der Tätigkeit der Landeskulturkammer Danzig ein beredtes Bild gab. Schließlich mag auch erwähnt werden, daß während der Tagung Turmmusiken von der Marienkirche geblasen wurden und zwar in enger Anlehnung an die in Danzig überlieferte Art ihrer Ausgestaltung.

Hugo Sočnik

DAS FEST DER DEUTSCHEN KIRCHENMUSIK

Wenn in Berlin vom 7. bis 13. Oktober in überfüllten Kirchen und Sälen — einige Veranstaltungen mußten wiederholt, neue eingelegt werden — das „Fest der deutschen Kirchenmusik" stattfand, so traten mit dieser Veranstaltung erstmalig der „Reichsverband für evangelische Kirchenmusik", die Sachwalterorganisation der RMK, in Zusammenarbeit mit der Deutschen Evangelischen Kirche als Förderer der zeitgenössischen Kirchenmusik in die breite Öffentlichkeit, eine Tatsache, die einen ausführlichen Bericht an dieser Stelle rechtfertigt. Aber begreiflicherweise ist es nicht leicht, über dieses Fest zu berichten. Die Schwierigkeit liegt einerseits im Wesen der Kirchen-Musik als solcher begründet: sie ist nun einmal in zwei Reichen beheimatet, in der Musik und in der Kirche! Wenn nun auch jede bewußte Absicht, die beiden Bestandteile gesondert zu betrachten, von vornherein Gefahr läuft, Kirchen-Musik nicht in ihrer Ganzheit zu erfassen, so sind doch für eine zusammenfassende Rückschau aus der Warte der „Deutschen Musikkultur" die ausgesprochen kirchlich-theologischen Hintergründe mancher Formen, mancher Gehalte, vielleicht auch mancher Sprache belangloser, so daß man von ihrer Betrachtung absehen kann. Dabei sei nicht die zweite Schwierigkeit verhohlen: wer das Musikleben unter dem Gesichtspunkt der Musikforschung betrachtet, dem fehlt zur ob-

jektiven Darstellung der zeitgenössischen Musik der nötige historische Abstand. Er ist an all das Gegenwärtige zu sehr mit dem Ja und Nein seiner subjektiven Meinung gebunden. Nur ein Weg behält eine gewisse Objektivität: eine bloße Darstellung der musikalischen Gegenwartsbestände, die sich vornehmlich auf Formales, Melodie und Melodieverknüpfung, noch enger: auf das reine Tonmaterial gesehen, ohne jegliches Ja oder Nein beschränkt. Dieser Weg sei hier kurz und bewußt nur andeutend begangen.

Jede Gegenwart läßt sich aus ihrer Vergangenheit verstehen. Ja, man muß wohl sagen, jede Gegenwart ist durch ihre Vergangenheit bedingt: entweder sie ist in gradliniger Entwicklung aus den Ansätzen ihrer unmittelbaren Vergangenheit entstanden, oder sie ist die Antwort auf eine Vergangenheit, die sich schon zu dem Kulminationspunkt ihrer eigenen Entwicklungskurve bewegt hat, oder — das belegen immer die Geschichte gewordenen Zeiten des Übergangs — beide Möglichkeiten sind in einer Gegenwart lebendige Wirklichkeiten. Solche Gegenwart ist nicht eindeutig; sie ist die Überschichtung zweier Impulse.

Die Kirchenmusik, die in Berlin musiziert wurde, zeugte in der Hörerschaft den Eindruck, daß heute eine solche Zeit des Übergangs gekommen ist, daß wir in einer solchen Zeit des Übergangs leben, wenn nicht alle Anzeichen dieses zeitgenössischen Schaffens trügen. Denn die eine Tatsache war unverkennbar, daß in dem gesamten zeitgenössischen Schaffen auf dem Gebiete der Musica sacra zwei Haltungen lebendig sind. Die eine — so verschieden sich auch ihre Kräfte im einzelnen gebärden mögen — ist die entwicklungsmäßige Fortsetzung der Musik, die, bei Bach beginnend, mit Wagner-Brahms-Reger jüngste Vergangenheit ist, in ihren letzten Erscheinungen bedingt vom Stilwillen der Romantik und ihr zugeordneter Ansätze. Die Eigen-Art dieser Haltung liegt in einer Monotonalität des Dur-Moll-Systems, deren künstlerische und gestaltbestimmende Mitte die Kadenz ist. Sie bedingt für diese Haltung den Melodiebau, der seine stärksten Impulse von einem der charakteristischsten Töne der Dur-Moll-Leitern, dem Leitton, bzw. von den mehr oder weniger künstlich eingeführten Leittönen bekommt. Zugleich wird der Akkord, und zwar der kadenzbezogene Akkord, der eigentliche Hintergrund der Melodie, deren Symmetrie (Periodizität!) aus der Kadenzsymmetrie (I—IV : V—I) zu verstehen ist. Die Melodieverknüpfung dieser Haltung wird ebenfalls geleitet von den Gesetzen der Kadenz, sodaß nicht selten der harmonische Einfall den melodischen bestimmt: funktioneller Kontrapunkt!

Damit soll gar nicht gesagt werden, daß die Schöpfer, die diesem Kreise zuzurechnen sind, irgendwie in epigonalem Abhängigkeitsverhältnis zu ihren „größeren" (welcher Maßstab!) Vorfahren stehen. Daß die Baustoffe der Väter immer noch und immer wieder zu Formen ganz eigener Prägung ohne das eine oder andere Geschichtsvorbild aufgetürmt werden können, bewies beispielsweise Kurt Thomas, dessen achtstimmige a-capella-Messe ein Eigengebilde ist, das sein Vorbild nicht zwischen Bach und Brahms zu suchen hat, sondern tatsächlich ursprünglichen Gesichtsausdruck trägt. Die oben skizzierten Kräfte geben auch für Hans Chemin-Petits Werk das Gestalt-Gerüst ab, zu dem sich in Hermann Simon ein Könner gesellt, dessen besondere Stärke, das Melodische, unverkennbar einer Diminution der Dur-Moll-Leitern sowie der Dreiklänge verpflichtet ist. Aus dem gleichen Boden erwachsen die Werke eines Erwin Zillinger, Fritz Werner und Karl Gerstberger. Daß es heute ausgezeichnete Meister der Gebrauchsmusik gibt, erhellte die Musik von Bernhard Henking, Paul Rickstat, Kurt Utz und Helmut Walcha. Max Martin Steins Erstlinge erwiesen, daß ihr Schöpfer zwar noch geschichtlichen Vorbildern verbunden ist, bewiesen aber zugleich, daß in ihm eine starke Begabung Entfaltungsmöglichkeiten hat. Eine besondere Stellung innerhalb dieses Bezirks nehmen Fritz Dietrich, Carl Gerhardt und Walter Kraft ein, die in melodischer und akkordischer Hinsicht in ihrer Musik ganz und gar bei dem alten, vorreformatorischen, nicht dur-moll-gebundenen Choral ansetzen und aus ihm eine durch die musikalische Struktur der Kirchenliedweise bedingte Tonsprache gewinnen.

Damit sind sie gleichsam die Brücke zu einem zweiten Kreis, dessen tonlicher Baustoff nur aus der Antworthaltung auf die jüngste Ver-

gangenheit zu verstehen ist. Den Männern dieses Kreises genügt das vorhandene Material für ihren Ausdruckswillen nicht. Darum suchen sie Ansatzmöglichkeiten in der Geschichtszeit vor der Dur-Moll-Herrschaft. Sie entdecken dabei Bestände ganz besonderer Art, die sie den vorhandenen Beständen einfügen: Pentatonik, Kirchentonarten. Das führt begreiflicherweise zu einer Relativierung des Leittons — übrigens ist die Ablehnung des Leittons auch im zeitgenössischen Volkslied zu bemerken! — und zieht damit notwendigerweise eine gleiche Relativierung der Kadenz nach sich. So entsteht also in der Melodieverknüpfung eine Musik, die nicht mehr monotonal ist, sondern freitonal, wie das in einer sehr bemerkenswerten „Gleichzeitigkeit" schon Glarean im Dodekachordon bei alten Sätzen nachweist (Pepping hat in seinem Buch „Stilwende der Musik" den leider durch Belastung mißverständlich gewordenen Ausdruck „atonal" dafür gebraucht; gemeint ist damit jedenfalls die „Atonalität" von Josquin de Près bis Giovanni Palestrina!). Natürlich arbeitet die neue Freitonalität mit anderer, aus dem Verwachsensein von Dur-Moll-Skalen, Pentatonik und Kirchentönen zu verstehender Diatonik, aber das Zentralgesetz des Formens ist für sie nicht mehr der Akkord in seiner Leitton- oder Kadenzbezogenheit, sondern die Melodie; das Verhältnis verkehrt sich in sein Gegenteil: im ersten Kreis bestimmte der Akkord die Melodie, hier bestimmt die Melodie den Akkord als das Ergebnis der Melodieverknüpfung. Dort handelt es sich um kadenzierende Dur-Moll-Harmonik, die beherrscht ist von I—IV—V, (sodaß alle anderen Akkorde nur als Bezogenheiten auf diese drei Säulen zu verstehen sind!), hier entsteht eine neue Form der Harmonik, in der jeder Akkord dem andern gleich ist. Dieser Grundansatz, der, wie aus diesen kurzen Andeutungen schon ersichtlich, einem ganz neuen Stilwillen gleichkommt, wird bei den einzelnen Schöpfern durchkreuzt oder erweitert von verschiedenen anderen Absichten. Am reinsten ausgeprägt ist er bei **Ernst Pepping**, er ist als gereifter Meister dieser neuen (und doch alten) Kunst anzusehen. **Hugo Distler** steht ihm in nichts nach, doch bekommt gerade er ein scharf geschnittenes Profil, eine eigenwillige Haltung durch seine unerhörte Freiheit im rhythmischen Wollen und durch eine „ornamental" aus und zu einem Ton schwingende Pentatonik, die gerade bei ihm eine ganz neue Form der Melismatik zeugt. Der Uransatz Distlers und Peppings wiederum wird bei **Wolfgang Fortner** durchbrochen und erweitert von einem sinnbedingt instrumentalen Spieltrieb, der oft genug wie eine zeitgenössische Metamorphose aus der großen norddeutschen Orgelschule von Tunder über Burtehude bis hin zu Leyding und Erich anmutet! Zu diesen Momenten kommt bei **Hans Friedrich Micheelsen** das Streben nach einer inneren Schlichtheit, die ihren wesensgerechten Ausdruck in der sparsamen Verwendung der Mittel findet, ohne daß irgendwie Verrat an den ursprünglichen Absichten geübt würde. **Wilhelm Maler** endlich versucht mit viel Gelingen die alte Motette etwa des Adam-de-Fulda-Waltherschen Typs mit neuen, auch das Instrumentale einbauenden Stimmitteln zu verlebendigen. Als starke Hoffnungen erwiesen sich endlich **Gottfried Müllers** Blasmusik, **Werner Penndorfs** Messe und **Eberhard Wenzels** Orgelmusik.

Bei **Heinrich Kaminski** und **Johann Nepomuk David** treffen sich im Grundsätzlichen die beiden hier skizzierten Ansätze. Beide gehen sowohl den Weg der kadenzbedingten wie der intervallbestimmten (linearen) Melodiebildung und folgerichtig den gleichen Weg der Melodieverknüpfung. Beide vermögen streckenweise alte, streckenweise neue Harmonik zu verbinden. Dabei liegt Kaminskis Eigen-Art im Streben nach der Hinzunahme sinfonischer Elemente in vokal-instrumentale Kirchenmusikformen, während Davids Besonderheit ein geradezu unvergleichliches kontrapunktisches Können ist, das ihn den großen Meistern der Stimmführungskunst vergangener Zeiten (Scheidt!) zur Seite stellt, ihn aber auch in die Gefahr bringt, Musik zu erklügeln, die dann nicht mehr klingt, (beispielsweise der eine oder andere Kontrapunkt des „Lehrstücks"!). **Kurt Fiebig** steht in beiden Lagern: seine Kantate „Sollt ich meinem Gott nicht singen?" wäre Dietrich-Gerhardt-Kraft zuzuordnen, während seine Orgelmusik mehr auf die Fortnersche Haltung hinweist.

Es sei endlich noch bemerkt, daß die Berliner Tage auch formalen Neubeginn in der Kirchenmusik ankündigten. **Fritz Werner** hat in der

Form der Weberschen Chorgemeinschaft die liturgische Gemeinschaftskantate geschaffen, die in recht geordnetem Zueinander von Gemeinde, Chor und Orgel die lange verlorene Einheit zwischen Gemeindegesang und Kunstmusik wieder herstellt. Paul Höffer fand in einer Musik zu Hans Holbeins „Bildern des Todes" in der Verbindung von optischem und akustischem Kunstwerk einen neuen, im edelsten Sinne des Wortes „plakativen" Kantatentyp (vgl. zu dem Wort „plakativ" Mersmanns Ausführungen in „Volkslied und Gegenwart").

Der Chronist darf schließlich noch bemerken, daß diese Musik in Feierstunden dargeboten und in Gottesdiensten gehandelt wurde, daß es eine Reihe ausgezeichneter Vorträge von Dr. Chr. Mahrenholz, Dr. Fritz Hause, Dr. Kurt Ihlenfeld, Pfarrer Bachmann und anderen gab, daß die besten Chöre und Solisten des Reiches zur Ausführung aufgeboten waren. Muß der Chronist auch die an sich selbstverständliche Tatsache erwähnen, daß die deutschen evangelischen Kirchenmusiker ihr Einstehen zum Dritten Reich durch einen Telegrammwechsel mit dem Führer bekundeten? Otto Brodde

Ausstellungen

Schöne Notendrucke

Am 1. November wurde in der Preußischen Staatsbibliothek die Ausstellung „Vorbildliches Buchschaffen" eröffnet. Sie ist in der Hauptsache das Ergebnis eines Wettbewerbes „Vorbildliches Buchschaffen" der Reichsbetriebsgemeinschaft Druck und Papier. Als „Sinn und Zweck" dieser Ausstellung wird angegeben, „den Bücherfreunden und solchen, die es werden sollen, zu zeigen, daß das gute Buch nicht unbedingt teuer sein muß, trotzdem aber schön sein kann."

Für die Bewertung bei dem Wettbewerb waren maßgebend die Schönheitsentwicklung, Zweckmäßigkeit und der Einklang mit dem Inhalt. Beim Einband wurde auf Material, Bearbeitung und Gesamteindruck gesehen, bei der Innenausstattung entsprechend auf Papier, Schrift Satz, Umbruch, Titel, Illustration und ebenfalls Gesamteindruck.

Bei diesem Wettbewerb sind im ganzen 40 Bücher mit der Bewertung „Vorbildliches Buchschaffen" ausgezeichnet worden. Unter ihnen zwei Textdrucke und zwei Notendrucke aus der Bärenreiter-Druckerei zu Kassel-Wilhelmshöhe. Das Bedeutsame daran ist, daß mit der zweifarbigen Notenschrift der Bärenreiter-Druckerei Liederbücher in den Wettbewerb einbezogen wurden. Die Bemühungen des Bärenreiter-Verlages um eine vorbildliche Gestaltung aller Veröffentlichungen fand durch die erwähnte Auszeichnung eine schöne offizielle Anerkennung.

Das musikalische Schrifttum

BÜCHER

Dr. H. J. von Braunmühl und Walter Weber, Einführung in die angewandte Akustik insbesondere in die neueren Probleme der Schallmessung, Schallübertragung und Schallaufzeichnung. VIII, 216 Seiten, 154 Abbildungen. Leipzig 1936, S. Hirzel.

Auf dem früher so sehr vernachlässigten Gebiet der Akustik sind in den letzten Jahren außergewöhnlich große Fortschritte erzielt worden. Leider sind die neuesten Ergebnisse dieser Forschungen teils in den verschiedensten Zeitschriften des In- und Auslandes zerstreut, teils in physikalischen Handbüchern niedergelegt, so daß der nicht mathematisch und physikalisch vorgebildete Musiker und Musikforscher sich nur sehr schwer einen Überblick über dieses Gebiet verschaffen kann. — Um so begrüßenswerter ist es, daß die Verfasser in ihrem ausgezeichneten Buche diese Ergebnisse zusammengefaßt und sehr übersichtlich, in leicht verständlicher Weise dargestellt haben. Das Werk gibt aber nicht nur eine Einführung in die akustischen Probleme, sondern es geht darüber hinaus auf die einzelnen Teilgebiete sehr genau ein und bietet auch demjenigen, der tiefer in die Dinge eindringen will, durch Formeln und Quellenangaben das nötige Rüstzeug. — Nach einer Einführung in die physikalischen und physiologischen Grundlagen der Akustik werden die Mikrophone und Lautsprecher eingehend behandelt, und die Schallmeßverfahren (Schallfeldmessung, Messung nichtlinearer Verzerrungen, Nachhallmessung, Lautstärkemessung, Klanganalyse usw.) ausführlich dargestellt. Be-

sondere Bedeutung für den Musiker besitzen die Abschnitte über Schallübertragung (Rundfunk) und Schallaufzeichnung (Schallplatte, Tonfilm, Magnetton), die einen aufschlußreichen Einblick in die technischen Voraussetzungen dieser für das kulturelle Leben der Gegenwart so wichtigen Erscheinungen geben. Die Erörterung der physikalischen Zusammensetzung von Sprach- und Musikklängen sowie die Behandlung aller mit Raum- und Bauakustik zusammenhängender Fragen vervollständigen dieses Kapitel und runden die Gesamtdarstellung ab. Zahlreiche Bilder, Kurven und Tabellen ergänzen die Ausführungen auf das Beste.

Handbuch der Funktechnik und ihrer Grenzgebiete. Bearbeitet und hrsg. von M. v. Ardenne, Dr. W. Fehr, Hans Günther u. a. 1. Bd. VIII u. 226 S., 245 Abbildungen. Stuttgart 1935, Franckh'sche Verlagshandlung.
Das Handbuch der Funktechnik ist das unentbehrliche Nachschlagewerk und Lehrbuch für alle, die sich über die Funktechnik und die damit zusammenhängenden Gebiete unterrichten wollen. Der erste hier vorliegende Band führt, ohne elektrotechnische oder mathematische Kenntnisse vorauszusetzen, in die theoretischen Grundlagen der Funktechnik ein. Großes Interesse wird der Musiker dem ersten Kapitel entgegenbringen, das über Frequenz, Hertz, Amplitude, Frequenzbereich von Stimmen und Musikinstrumenten, Obertöne und Formanten, Resonanz, Schwingungen und Wellen, Verzerrungen, Lautstärke, Phon, Empfindungsgrenzen des Ohrs, Raumakustik und Nachhall usw. Auskunft erteilt. Anschließend folgen Darstellungen der elektrischen Grundlagen (Strom, Spannung, Ohmsches Gesetz, Wechselstromtechnik, Selbstinduktion und Kapazität, Schwingungskreis) und der Verstärkertechnik (Röhren, Hoch- und Niederfrequenzverstärkung). Die weiteren Kapitel behandeln in ausführlicher Weise alle Fragen des Sendens und des Funkempfangs (Ausbreitung der elektromagnetischen Wellen, Abstimm-Mittel, Modulation und Demodulation, Antenne und Erde) und an Hand von übersichtlichen Schaltbildern werden die hauptsächlichsten Empfangsschaltungen sehr eingehend besprochen. — Das Handbuch der Funktechnik gibt damit einen ausgezeichneten Überblick über den heutigen Stand der Funktechnik und kann jedem, der dieses Gebiet kennen lernen will, nur empfohlen werden. Durch die Behandlung der akustischen und elektrotechnischen Elementarbegriffe einerseits und der eigentlichen Funktechnik andererseits bildet es eine vorzügliche Ergänzung zu dem oben besprochenen Werk von v. Braunmühl und Weber.

Hermann Matzke, Vom Schicksal der Musik im Zeitalter der Technik. Sonderdruck aus der Festschrift der Technischen Hochschule zu Breslau 1935. 12 S.
Der Verfasser sucht mit seinen Ausführungen die Wandlungen zu ergründen, die das heutige musikalische Leben durch die musiktechnischen Erscheinungsformen unserer Zeit erfährt. Nach einem kurzen Überblick über die Entwicklung der Kompositions- und Aufführungstechnik untersucht er im einzelnen die Einwirkungen von Rundfunk, Tonfilm, Schallplatte und elektrischer Tonerzeugung auf die Musik. Trotz dieser Einflüsse bejaht der Verfasser die Technik, weist aber auch auf die Gefahren hin, denen nur durch richtige Behandlung der Probleme begegnet werden könne. Als vordringlich zu lösende Aufgaben bezeichnet er die soziale Frage, die Steigerung der Güte des Gebotenen, eine tiefgehende innermusikalische Erziehung des Menschen und endlich die Schaffung neuer musikalischer Werke. Die Auffassung des Verfassers, daß die Lösung dieser Probleme nur als Gemeinschaftsarbeit von Ingenieur und Musikforscher möglich sei, kann von uns nicht geteilt werden; denn wir glauben, daß gerade hierzu der beide Gebiete in sich vereinigende Musikingenieur berufen ist.

Hermann Matzke, Wege zu deutscher Hausmusik. Breslau 1936. Verlag Paul de Wit. (Sonderdruck aus der „Zeitschrift für Instrumentenbau"). 27 S.
Dieser im Außeninstitut der technischen Hochschule Breslau gehaltene Vortrag beschäftigt sich in dankenswerter Weise mit den Voraussetzungen zu einer Wiederbelebung unserer Hausmusik. Der Verfasser stellt zunächst den Begriff einer gesunden Hausmusik klar und grenzt sie gegen Konzert und Salonmusik ab. Dann gibt er zuverlässige Ratschläge für ihre heutige Pflege und geht auch auf alle damit zusammenhängenden Fragen wie Besetzung, Form, musikalische

Leitung, Literaturauswahl usw. ein. Auch ein Hinweis auf die Schallplatte als Erziehungsmittel fehlt nicht. Nach einer kurzen Besprechung der Hausmusik früherer Zeiten macht er zum Schlusse recht beachtliche Vorschläge zur Schaffung gesunder hausmusikalischer Verhältnisse.

Wilhelm Stauder

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Abkürzungen: DMilMusZ = Deutsche Militär-Musiker-Zeitung, DMZ = Deutsche Musikzeitung, LuV = Lied und Volk, MJuV = Musik in Jugend und Volk, Mpfl = Die Musikpflege, Mus = Die Musik, MusOp = Musical Opinion, MusTim = The Musical Times, VM = Die Volksmusik, VMErz = Völkische Musikerziehung, ZfInstb = Zeitschr. für Instrumentenbau, ZfM = Zeitschr. für Musik.
3/7/8/324 = Jg. 3, Heft 7/8, Seite 324.

Volksmusik / Gemeinschaftsmusik.

Einen ganz großen Raum nehmen in allen Zeitschriften des vergangenen Quartals die Beiträge zur Volksmusik ein. Nicht nur das Fest der deutschen Volksmusik, das im Juni in Karlsruhe stattfand, bildet den Grund dafür. Freilich hat dieses Fest naturgemäß reiche Anregung für Betrachtungen zur Volksmusik gegeben. So hat die VM diesem Fest ihr ganzes 6. Heft gewidmet, das eine Reihe von Abhandlungen und Bekenntnissen zur Volksmusik enthält. Genannt sei nur die Stellungnahme des Leiters der Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer, Georg Mantze: „Rückblick und Ausblick" (213). Auch die ZfM hat ihr Heft 104/9 der Volksmusik gewidmet. In diesem Heft kommt Walther Hensel selbst zu Wort mit einem Beitrag: „Volksliedsingen in unserer Zeit" (960). Eine eingehende Würdigung Hensels bringt anschließend Heinz Fuhrmann in dem Aufsatz, der den Titel der Führerblätter Hensels trägt: „Klingende Saat. Walther Hensel und die Finkensteiner Liedbewegung" (965). Anläßlich des 50. Geburtstages des bedeutenden Volkslied-Vorkämpfers zeigt LuV 7/6 in zahlreichen Beiträgen sein Werk und Wirken von verschiedenen Seiten her beleuchtet. Ebenfalls von Heinz Fuhrmann stammt ein weiterer, in diesem Zusammenhange äußerst wichtiger Aufsatz im obenerwähnten Heft der ZfM: „Volksmusik im Spiegel der Lobeda-Literatur" mit anschaulichen Bildbeigaben. Der Führer der Lobeda-Singbewegung und Reichsmusikreferent der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", Carl Hannemann, unterrichtet uns über „Standpunkt und Ziel der deutschen Volksmusik" (968). Ferner bringt das Heft noch einen Bericht zur Zehnjahrfeier der Städtischen Singschule in Heidelberg (975) von Albert Greiner, dem Gründer und langjährigen Leiter der Augsburger Singschule, den auch literarisch kennen zu lernen heute besonderes Interesse finden dürfte, nachdem eben der Augsburger Singschulchor unter Leitung seines jetzigen Dirigenten Otto Jochum seine Reise durch Deutschland vollendet hat. Wesentliche Aufschlüsse über den Singschulgedanken erteilt auch die Mpfl (8/2), in der eine Rede von Heinz Ihlert abgedruckt wird: „Die Bedeutung des Singschulgedankens für die deutsche Musikkultur" (45), ferner eine weitere Rede von Rudolf Lamy über das Thema „Chor und Singschule" (49). Max Best spricht anhand von statistischen Tabellen über „Die Ausbreitung des Singschulgedankens im Dritten Reich" (56), und Herbert Just bringt dazu einen Beitrag über „Die Volksmusikschule" (60), die jüngere Schwester der Singschule.

Auch das deutsche Sängerbundesfest in Breslau hat vielerlei Anregungen zur Auseinandersetzung mit dem Gedanken des Sängerbundes gegeben. In dem genannten Heft der ZfM (104/9/982) gibt Heinz Fuhrmann einen ausführlichen Bericht über das Fest. Inspiriert durch das Fest nimmt Walther Eßner das Wort zu einer Begriffsdefinition „Volksmusik — Kunstmusik" (985). Den Sängerfestgedanken behandelt auch Hans Joachim Moser (DMZ 38/8/61) auf historischer und kritisch würdigender Grundlage. Aber auch abgesehen von diesen durch besonderen Anlaß hervorgerufenen Arbeiten stellen die Aufsätze, die das Thema der Volksmusik oder einer Gemeinschaftsmusik behandeln, eine so große Zahl dar, daß dies nicht als Zufall gewertet werden kann. Dem objektiven Betrachter ergibt sich die zwangsläufige Feststellung einer inneren Notwendigkeit dieser Themen. Eine große Anzahl dieser Aufsätze, von denen wir hier nur eine ganz kleine Auswahl nennen können, behandelt die Musik in den Organisationen, wie die energischen Klarstellungen von Wolfgang Stumme: „Was soll der Führer der Einheit vom Singen wissen?" (die sich im letzten selbständigen Heft von MuV 4/6/265 finden) und „Musikerziehung eine wesentliche Aufgabe der HJ" (Mpfl 8/4/133).

Ein anderer Teil dieser Abhandlungen beschäftigt sich mit den verschiedenen Volksmusikinstrumenten, wie die Arbeit von Manfred Ruëtz: „Klang- und Spielmöglichkeiten der Blockflöte“ (MuV 4/6/281) oder von Erwin Schwarz-Reiflingen: „Die Gitarre und ihre Literatur“ (VM 1937/8/298) und von Fritz Kreuter: „Mundharmonika-Orchester – Mundharmonika-Literatur“ (VM 1937/8/303). Hierher gehört auch die Arbeit von Kurt Zimmerreimer: „Instrumente im Geltungskampf“ (VM 1937/9/325).

Wieder eine andere Gruppe setzt sich zum Ziel die Lebendigmachung des Volksliedes, sei es allgemein, sei es in einer bestimmten Klasse; von ihnen sei angeführt die eindrucksvolle Arbeit von Walther Bergmann: „Volksliedsätze für Klavier (VMErz 3/7/8/324) und der Aufsatz von Karl Riebe: „Musikerziehung am Arbeiter“ VMErz 3/10/433), in dem, aus der Praxis erwachsen, Erwägungen über die Möglichkeit, dem Stande die Musik nahezubringen, der nach schwerer Arbeit der musischen Ergänzung am meisten bedarf, angestellt werden. In diesen Zusammenhang gehören auch die Abhandlungen von Walter Rein aus demselben Heft, das im Ganzen der Hausmusik zur Verfügung gestellt ist: „Volkslied und Hausmusik“ (380) und von Gotthold Frotscher: „Hausmusik und Gegenwart“ (377). Auch das ganz dem Thema „Bearbeitung“ gewidmete Heft 10 der VM enthält eine größere Anzahl solcher Beiträge. Etwas theoretisch mutet dagegen die Arbeit von Otto Brodde: „Das Volkslied politisch“ (VMErz 3/7/8/316) an. Besonders wenn die Beherrschung ganzer deutscher Kunstepochen durch das Bildungsideal der klassischen Antike in einem Atem mit einer Epoche, auf die die Bezeichnung „Deutschvergessenheit“ angewandt ist, tadelnd erwähnt wird, so erwachsen dem Leser Zweifel an der Berechtigung solcher Kritik, da es doch heute erwiesen ist, daß dies Bildungsideal im Wesentlichen gerade nicht lähmend, sondern befruchtend auf echt deutsches Schaffen gewirkt hat.

Wieder eine andere Reihe von Aufsätzen, die sich mit Volksmusik beschäftigen, stellen diese Musik in Zusammenhang mit der Landschaft. So ist die Arbeit von Josef Müller-Blattau: „Vom deutschen Volkslied im Elsaß“ (VMErz 3/7/8/309) eingestellt; unter diesem Gesichtspunkt stehen auch die Ausführungen von Hugo Ernst Rahner: „Musik und Musikleben am Oberrhein“ (VM 6/221), von Adolf Kromer: „Oberrheinisches Volksmusikwesen“ (VM 6/224) und von Walter Mang: „Volksmusik in Frankreich“ (VM 5/166), und ebenso die vielen Beiträge zur „Chormusik in Ostpreußen“ in Heft 8/5 der Mpfl, das ganz diesem Thema gewidmet ist, so wie Heft 3 derselben Zeitschrift der „Chormusik an der Westgrenze“.

Musikerziehung.

Etwas skeptisch werden wir die Äußerungen von O. Kappelmayer: „Vom Klangsinn zur Musikempfindung“ (Mus 29/9/636) hinnehmen. Wenn uns schon die Feststellung, der Mensch habe das feinste Gehör aller Lebewesen, stark mißtrauisch stimmt, so können wir dem doch keinen wissenschaftlich begründeten Widerspruch entgegensetzen. Denn die einfache Beobachtung an unseren Haustieren, die nicht nur erfahrungsgemäß Geräusche, die das menschliche Ohr kaum wahrnimmt, hören, sondern auch richtig identifizieren, so daß Ref. geneigt wäre, einer Zeitungsnotiz, nach der das Hundeohr siebzigmal so scharf höre wie das menschliche, zu glauben, ist eben nicht wissenschaftlich fundiert. Wenn aber der Verf. glaubt, aus den höheren Ansprüchen, die die Masse Jahr für Jahr an die Tonwiedergabe der Rundfunkgeräte stellt, auf ein ständig ungeheuer anwachsendes Klangwertempfinden schließen zu können, so steht man dem wohl noch kritischer gegenüber, wenn man nicht ohne weiteres geneigt ist, Gewöhnung als Steigerung zu betrachten. Am wenigsten aber können wir bei aller Zuversicht auf eine Steigerung des musikalischen Volksempfindens den allzu rosigen Optimismus des Verf. mitmachen, wenn er annimmt, daß aus der gewaltigen Massenverbreitung der Musik einmal tonschöpferische Kräfte wachsen können. So viel Freude wir an der heutigen Zugänglichmachung der Musik für breiteste Kreise haben, so wenig dürfen wir doch dabei die Gefahren verkennen, die in einer Gewöhnung an erlesene Genüsse und dadurch Herabminderung der Genußfähigkeit liegen. In demselben Sinne spricht sich Friedrich Högner in seinen Ausführungen über „Schick-

sal und Sinn der Hausmusik" (ZfM 104/9/957) aus, in denen der Wert der Hausmusik als Selbsterarbeitung des musikalischen Erlebens dem nur passiven bequemen Zugang zur mechanischen Musik gegenübergestellt wird. Bemerkenswert ist die Arbeit von Hermann Waltz: „Musikhörer-Typen" (VMErz 3/6/263), in der ein Versuch gemacht wird, durch Experimente die Unterschiede in der Art des musikalischen Hörens innerhalb unserer eigenen Rasse zu analysieren, wobei sich die erstaunlichsten Abweichungen ergeben. Zum Nachdenken regen die Betrachtungen von Theodor Warner: „Chorische Stimmbildung. Ein Beitrag zur Klärung ihrer Aufgabe" (VMErz 3/6/273) an, in der die Stimmbildung als ein unlösbarer Teil aus einer umfassenden musischen Menschenbildung angesehen und gefordert wird. In diesem Zusammenhang möge auch die aus innerer Überzeugung erwachsene Mahnung von Horst-Günther Scholz erwähnt werden, die sich unter der Überschrift: „Die besten Chorerzieher aufs Land!" in der Mpfl 8/6/234 findet. Nicht nur den Musikerzieher, wenn auch ihn vor allem, gehen die Ausführungen von Richard Wicke: „Die Auswertung der neuen deutschen Psychologie in der Musikpsychologie und in der Musikerziehung" (VMErz 3/6/257) an.

Musikgeschichte.

In den einzelnen Heften der Mus. findet sich wieder eine große Zahl wichtiger Beiträge zur Musikgeschichte. Arnold Schering (Mus 29/9/691) gibt in der Abhandlung: „Die Sendung Glucks" ein vielseitiges und doch klares Bild des Meisters zu seinem 150. Todestage. Stephan v. Csekey bringt in dem Aufsatz: „Franz Liszts Vater" (Mus 29/9/631) eine Anzahl von bisher unveröffentlichten Dokumenten zum Abdruck, aus denen hervorgeht, daß der Vater Adam Liszt in bisher ungeahnter Weise sich für seinen Sohn eingesetzt und ihm die Wege geebnet hat. Auch abgesehen von der kulturgeschichtlichen Bedeutung dieser Tatsache sind die immer wiederholten Gesuche des von Sorgen schwer gedrückten Vaters an den Fürsten Esterhazy menschlich rührende Dokumente. Auch die Veröffentlichung von Eduard Ritter von Liszt: „Franz Liszt und sein ‚Oncle-Cousin' Eduard" (Mus 29/12/847) dürfte Interesse finden. Rudolf Gerber unternimmt es in der Abhandlung: „Haydn und Mozart" (Mus 29/8/542 und 29/9/620), den beiden Klassikern zu ihrem Recht gegenüber dem „Titanen" Beethoven zu verhelfen, indem er für sie den gleichen Ernst und die gleiche Ehrfurcht der Interpretation fordert. Karl Wendl veröffentlicht einen „unbekannten Freundesbrief aus Anton Bruckners Jugendzeit" (Mus 29/9/630). Alfred Orel teilt einen anderen Fund mit: „Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms" (Mus 29/8/529). Ebenfalls mit Brahms beschäftigt sich die Arbeit von Wolfgang Boetticher: „Robert Schumann in seinen Beziehungen zu Johannes Brahms" (Mus 29/8/548). Ernst Bücken macht uns mit einem Klaviertrio von Brahms bekannt, das umso bedeutsamer ist, als bisher die Jugendarbeiten von Brahms insgesamt als verloren galten (Mus 30/1/22: „Ein neuaufgefundenes Jugendwerk von Johannes Brahms"). Friedrich Baser erbringt in dem Aufsatz: „Wer hat die Wiederkunft J. S. Bachs vorbereitet?" (Mus 29/8/564) den Beweis, daß nicht Mendelssohn, sondern Thibaut, der Gründer des Heidelberger Singvereins, als „Entdecker" Bachs zu bezeichnen ist. Gleichfalls von der Hand Orels wird die Veröffentlichung des letzten Liedes von Schubert, der Taubenpost, vorgenommen (Mus 29/11/765: „Die Skizze zu Franz Schuberts letztem Lied"). Aufmerksamkeit verdienen auch die kurzen Aufzeichnungen von Karl Gern in der DMilMusZ 59/38/3: „Max Regers Soldatenleben". — Groß ist die Zahl der Beiträge zum Buxtehudejahr. Von ihnen mögen nur erwähnt werden die Arbeit von Heinrich Edelhoff: „Dietrich Buxtehude — der Musiker des nordischen Raums" (VMErz 3/6/269), ferner die Berichte in MusOp 61/721/66: „D. B. and the Tercentenary Festival at Lübeck" by W. L. Sumner und in Mus Tim 1135/787: „D. B." by Ronald Woodham. Bemerkenswert ist zu diesen begeisterten Kundgebungen die kritische Stimme, die sich in der Zeitschrift „Der Schulfunk" (8/181) erhebt, wo Joachim Altemark unter der Überschrift: „Zum Buxtehudefest in Lübeck" vor der Überschätzung des Altersnimbus auf Kosten der Gegenwart warnen zu müssen glaubt (vgl. MJuV 1/1/21).

Instrumentenkunde.

Unter der Überschrift: „Orchesterstimmung“ hat Kurt Karasch in der ZfInstb 57/18/283 ein Thema angeschlagen, zu dem in den folgenden Heften der Zeitschrift maßgebliche Stellen von allen Seiten her Stellung nehmen. Da hier nicht jede einzelne Stimme in diesem Kampf um das Normal-A eingehend besprochen werden kann, beschränken wir uns darauf, die Stellen des Abdruckes anzugeben: ZfInstb 57/19/300; 20/310; 22/343. Die moderne Form des Kleinklaviers, die sich bemüht, gleichzeitig ein wertvolles Musikinstrument und einen Schmuck des Zimmers zu bilden, ringt noch um die endgültige, günstigste Formgebung. Zu dieser Frage nimmt Joseph Goebel in der ZfInstb (57/23/356 „Truhen- oder Klavierform beim Stutzpiano?“) das Wort und gibt einen interessanten Überblick über die Nachfrage und das Angebot bei verschiedenen großen Firmen. Auch in 22/346 derselben Zeitschrift findet der Interessent einen Bericht mit Abbildungen. Den Musikforscher geht der Aufsatz von K. Schuster: „Über wissenschaftliche Methoden im Instrumentenbau“ (ZfInstb 57/24/380) an.

Musik als Illustration.

Unter dieser Rubrik möchten wir einige Arbeiten erwähnen, die sich mit der Musik, die nicht Selbstzweck ist, befassen. Zunächst weisen wir hin auf die Untersuchung von Hans Rutz: „Musik im Drama“ (Mus 29/11/782), die die ästhetischen Gesetze, die eine „Musik im Schauspiel“ zu beachten hat, laut Untertitel zu umgrenzen versucht. In weiterem Sinne gehört hierhin auch die Ausführung von Rudolf Sonner: „Musik aus Bewegung“ (Mus 29/11/762), der von der Kritik an einzelnen Tanzschulen aus zur Forderung des „Hochtanzes rassischer Gestaltungskraft“ gelangt. Zu ähnlicher Forderung, auf den Gesellschaftstanz übertragen, kommt Alfred Müller-Hennig in dem Beitrag „Deutscher Tanz“ (Mus 29/11/776).

Kompositionstechnik.

Die Mus 29/11 bringt zwei wichtige Arbeiten, die sich mit Fragen aus dem Gebiet der Kompositionstechnik beschäftigen. Kurt Herbst behandelt das Problem: „Komponieren und Instrumentieren“ (750), und Herwart Westphal untersucht das Verhältnis von „Komposition und Bearbeitung“ (772).

Zum Abschluß möchten wir noch auf die Untersuchung von Hans Joachim Moser: „Musikantendeutsch“ (VM 6/227) hinweisen, da sie eine Menge recht unterhaltsamer Redensarten anführt; gleichwohl muß bemerkt werden, daß wir den Titel für nicht ganz glücklich gewählt halten. Denn unter „Musikantendeutsch“, das der Verf. selbst als „Zunftsprache“,... entstanden aus der „Lust am Geheimniskrämern, am kennerhaften Sich-verständigen unter Ausschluß Unberufener“ aber auch durch „eine gewisse sprachschöpferische Lust an der humorvollen Umschreibung des Normalen“, definiert, dürften wohl kaum Redensarten, die nur irgendeinen musikalischen Begriff enthalten, fallen, wie etwa „die andern nach seiner Pfeife tanzen lassen“, deren Entstehung vielmehr auf eine alte Fabel zurückgeht. E. Haecker

NEUE WERBEBLÄTTER DEUTSCHER MUSIKVERLAGE

Bärenreiter-Verlag, Kassel:

1. Karl Gerstberger: Kleines Handbuch der Musik, 4seitige Übersicht mit Textprobe.
2. Verklingende Weisen, Lothringer Volkslieder, gesammelt und herausgegeben von Louis Pinck, 5 Bde., Beschreibung und Einladung zur Vorbestellung des 4. u. 5. Bdes.
3. Bärenreiter-Blasmusik. Aufruf an die deutschen Blasorchester.
4. Gesellige Spielmusik. 4seitiger Subskriptionsprospekt der Reihe „Gesellige Spielmusik“ (4 bezw. 5stimmig mit Gb.) mit Werken von Purcell, K. F. Fischer, S. Scheidt, Georg Muffat, J. A. Schmikerer u. a.

Breitkopf & Härtel, Leipzig:

L. von Köchel: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts, 3. Aufl.

Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg:

Musikalien-Verzeichnis, Chorwerke, Singbücher, Kantaten, Spielhefte usw.

Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel-Berlin:

1. Die losen Blätter und die Musikblätter der Hitler-Jugend, Vollständiges Verzeichnis, nach Gruppen geordnet, 40 Seiten.

2. Fritz Jöde: Schriften, Werke und Liedersammlungen, 16 Seiten mit einl. Aufsatz und F. Jödes Bild.
3. Musikveröffentlichungen des Kulturamtes der Reichsjugendführung (16 Seiten).
4. Musikwissenschaftliche Schriften (Musikgeschichte, Musiktheorie, Zeitschriften, Ausgaben alter Meister).

R. u. W. Lienau, Berlin, Wien, Leipzig:
Gradus ad Symphoniam, Für Schulorchester und Hauskonzert.
Das kleine Handbuch für Blas-Instrumente, Harfe und Xylophon.

C. F. Peters Musikverlag, Leipzig
Edition Peters:
Gesänge für eine Singstimme mit (Kammer-) Orchester.
Neuere Meister des Liedes (Sologesänge mit Klavier), Erlesene Gesangsduette von Meistern des 16. Jhds. bis zur Neuzeit.

Rheingold-Verlag, Mainz:
Arnold Schlick: Spiegel der Orgelmacher und Organisten, wortgetreuer Neudruck.

B. Schott's Söhne, Mainz:
Werner Egk, Wesensschilderung und Anzeige von Werken, 12 Seiten.

Verlag Tischer & Jagenberg, Köln-Baiental:
Hans Wedig, Chor- und Orchesterwerke, neueste Arbeiten.

Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde:
1. Frisch geblasen! Blasmusik aus alter und neuer Zeit.
2. Mitteilungen des Musikverlages Chr. Friedrich Vieweg, 1937, Heft 1, 16 Seiten Ankündigungen.

Das Neueste

FACHTAGUNG IM STAATLICHEN INSTITUT FUR DEUTSCHE MUSIKFORSCHUNG

Am 15. Oktober versammelten sich die Vertreter der deutschen Musikwissenschaft zum erstenmal in den Räumen des Staatlichen Instituts in Berlin zu einer kurzen Fachtagung. Der Institutsleiter, Prof. Dr. Max Seiffert, konnte etwa 50 Gäste aus allen Teilen des Reiches begrüßen und mit Stolz auf die Anerkennung hinweisen, die der nationalsozialistische Staat der deutschen Musikforschung zuteil werden ließ. Die Gründung des Instituts und sein planmäßig fortschreitender Ausbau sei ein Geschenk an die Fachwissenschaft, das zum Einsatz aller Kräfte verpflichte. Reichserziehungsminister Rust stiftete anläßlich dieser ersten Tagung eine Büste des Führers für das Institut und setzte zwei Preise aus, mit denen jährlich die beiden besten musikwissenschaftlichen Dissertationen ausgezeichnet werden sollen. Ferner erließ er Bestimmungen über die Mitgliedschaft beim Institut, über die Einsetzung von Fachausschüssen und die Ernennung der Vorsitzenden und Mitarbeiter.

Das Institut ist i. J. 1935 von Bückeburg nach Berlin verlegt und in die Obhut des Staates genommen worden. Es hat bei dieser Neuerrichtung nicht bestimmte Sonderaufträge erhalten, wie es bei Forschungsinstituten im allgemeinen der Fall zu sein pflegt, sondern sollte als organisatorischer Mittelpunkt für alle diejenigen Arbeiten dienen, die von der deutschen Musikwissenschaft gemeinschaftlich durchzuführen sind: in erster Linie die Betreuung des musikalischen Erbes der Nation, die Sammlung und Pflege des Volksliedes und die Zusammenarbeit der Forschung mit den Organisationen und Kräften des Musiklebens. So war die Tätigkeit des Instituts in den ersten beiden Jahren seines Bestehens vorgezeichnet. Es mußte die vorhandenen Einrichtungen des Faches übernehmen und umgestalten, um ein brauchbares Instrument für die Musikwissenschaft im Dritten Reich bereitzustellen.

Als Geschäftsführer der vorläufigen Fachausschüsse berichtete Prof. Besseler, Heidelberg, über die Arbeit seit 1935: die Herausgabe der Reichsdenkmale deutscher Musik" (von denen 9 Bände vorliegen), die Anfänge der Landschaftsdenkmale (bisher Veröffentlichungen aus 6 Landschaften), die Herausgabe der Fachorgane (Archiv für Musikforschung und Deutsche Musikkultur) und der bibliographischen Hilfsmittel (Bibliographie des Musikschrifttums und Verzeichnis der Neudrucke alter Musik, beide seit 1936). Die Pläne für die nächsten Jahre wurden besprochen und die Richtung der gemeinsamen Arbeit einmütig festgelegt. Über die Tätigkeit

des Volkslied-Archivs berichtete Prof. Huber-Berlin als Leiter der Volksmusik-Abteilung des Instituts; er konnte gleichzeitig die neu eingerichteten Räume der Volksmusik-Abteilung im Schloß und die dort im Aufbau begriffenen Sammlungen vorführen. Eine Besichtigung des Musikinstrumenten-Museums (unter Führung von Dr. A. Ganse) und ein geselliges Beisammensein am Abend (mit Vorführung alter Blasmusik durch Musikhochschüler der Luftwaffe) schloß die Tagung ab. —

Im Anschluß an die Tagung des Instituts für Deutsche Musikforschung fand am 16. Oktober eine Sitzung der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft (DGMW) in der Hochschule für Musik unter Leitung ihres Präsidenten Prof. Dr. Ludwig Schiedermair statt. In längerer Aussprache wurde beschlossen, einen musikwissenschaftlichen Kongreß für das nächste Jahr vorzubereiten, der voraussichtlich in Halle a. d. Saale stattfinden soll. Wissenschaftliche Referate hielten Prof. Dr. W. Heinitz (Hamburg), Prof. Dr. E. Bücken (Köln), Dr. H. Birtner (Marburg) und Prof. Dr. A. Kreichgauer (Berlin). —

Im Rahmen einer weltanschauungswissenschaftlichen Arbeitsgemeinschaft, die auf Anordnung des Gaudozentenbundsführers durch den NSD-Dozentenbund in Berlin gebildet worden ist, trat auch ein kunstwissenschaftlicher Arbeitskreis zusammen, der es sich zur Aufgabe gesetzt hat, in regelmäßigen Arbeitssitzungen die Frage der biologisch-organischen Bindungen zwischen Kunst und Landschaft zu klären. Die Leitung des Arbeitskreises ist Prof. Dr. Franz Rühlmann von der staatlichen akademischen Hochschule für Musik übertragen worden, sein Stellvertreter ist Prof. Carl Lörcher von den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst. Außer den genannten Hochschulen sind in dem Arbeitskreis zur Zeit die Staatliche Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik und die Hochschule für Kunsterziehung vertreten. —

Samuel-Scheidt-Gedenktag der Stadt Halle

am Sonntag, den 14. November 1937 aus Anlaß des 350. Geburtstages des althallischen Musikers und Altmeisters der deutschen Orgelkunst Samuel Scheidt (1587—1654) begangen. Die musikalische Gesamtleitung hatte Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Alfred Rahlwes. Der Festakt im Stadthaus in Halle wurde eingeleitet mit einer instrumentalen Kammermusik von S. Scheidt. Die Gedenkrede hielt Prof. Dr. Max Schneider. Es schloß sich an eine Blasmusik vom Altan des Rathauses, eine Tagung der städtischen Musikbeauftragten der Gaue Magdeburg-Anhalt und Halle-Merseburg und eine Stunde der Musikerzieher. Den Abschluß bildete ein Festkonzert der Robert-Franz-Singakademie mit Chor-, Orgel- und Orchesterwerken Samuel Scheidts.

Bachfest des Stuttgarter Oratorienchors

Vom 13. bis 17. November begeht der Verein für klassische Kirchenmusik, der jetzige Stuttgarter Oratorienchor, mit einem fünftägigen Bachfest die Feier seines 90jährigen Bestehens. Das Bachfest wird eröffnet mit einer Kammermusik im Orchestersaal der Liederhalle (Werke für Cembalo, Flöte und Violine). Am Sonntag (14. November) findet eine Abendmusik in der Leonhardskirche statt, am Montag und Mittwoch sind Aufführungen der hohen Messe in der Stiftskirche vorgesehen. Das Orchesterkonzert am Dienstag bringt das Brandenburgische Konzert Nr. 4, die C-dur Suite und eine weltliche Kantate.

Festliche Musiktage der HJ in Stuttgart

Im Anschluß an das Reichsmusikschulungslager (vom 4.—11. November) veranstaltet die HJ vom 11.—14. November in Stuttgart „Festliche Musiktage". Die Eröffnungsfeier am Donnerstag bringt Werke von Händel und Spitta, um 20 Uhr eine Abendmusik des Thomanerchores. Das Programm des Freitags sieht eine Werkfeier mit Blasmusik und Kantaten vor und den „Jahresspiegel" ein fröhlicher Abend mit Spiel, Gesang und Tanz. Die Kammermusik des Kammermusikkreises Scheck/Wenzinger bringt neben klassischen Werken neue Stücke von Brüggemann und Rehfeld und die „Festliche Blasmusik", am Sonnabend Abend Werke von Spitta, Winter, von Beckerath, Sobanski und Blumensaat. Am Sonntag Vormittag findet eine „dem auslanddeutschen Kampfe" ge-

widmete Morgenfeier und ein Orchesterkonzert unter Leitung von Gerhard Maasz statt. Ein Großkonzert (Wehrmacht und HJ) beschließt die festliche Musiktage der HJ.

Berichte der Hochschulen und Konservatorien

Die Reichsstudentenführung erläßt einen Aufruf zur Teilnahme an dem 3. Reichsberufswettkampf der Studenten 1937/38, der in Form einer bebilderten Broschüre Sinn, Aufgaben und organisatorische Durchführung des Berufswettkampfes erläutert. Für die Sparte Musik und Feiergestaltung sind folgende Themen gestellt: 1. Das deutsche Volkslied als Lebensäußerung von Landschaft und Rasse. 2. Lieder und Feiern für den Tages- und Jahreslauf. 3. Instrumentale Spiel- und Unterhaltungsmusik. 4. Neue Tanzmusik. Die sich ergebenden Einzelfragen werden in einem demnächst erscheinenden Schulungsbriefe der Reichsstudentenführung erörtert werden.

Die Staatliche Hochschule für Musikerziehung in Berlin-Charlottenburg veranstaltet im Winterhalbjahr 1937/38 an acht Sonntag-Nachmittagen eine Aufführungsreihe im Eosandersaal, dem alten Musikraum Friedrichs des Großen, die in erster Linie den Zweck verfolgt, den zahlreichen Spaziergängern, die Sonntags den schönen Charlottenburger Schloßpark besuchen, nach Einbruch der Dunkelheit Gelegenheit zu einer weiteren Stunde der Erholung und Freude zu bieten. In bestimmten zeitlichen Abständen, verteilt auf die Monate Oktober 1937 bis März 1938 sind folgende Veranstaltungen vorgesehen: 1. Mozart-Stunde (u. a. Klavierquartett g-moll und Symphonie konzertante in Es-dur), 2. Volksspielstunde („Der Totengräber vom Feldberg", ein Schattenspiel von J. Kerner mit der Musik von Armin Knab), 3. Alte Chor- und Orgelmusik, 4. Lied und Spiel von winterlicher Zeit, 5. Kammermusik (Dahlke-Trio), 6. Franz Schubert-Stunde, 7. Lied und Spiel vom kommenden Frühling, 8. Choraufführung („Das hohe Lied von Tod und Leben" von Paul Höffer).

Die Westfälische Schule für Musik, Konservatorium und Musikseminar der Stadt Münster, Leitung Dr. Richard Greß, eröffnete ihr Wintersemester mit einem zeitgenössischen Musikabend des Lehrerkollegiums, in dem Werke von Paul Höffer, Hans Pfitzner, Otto Siegl und Richard Greß zur Aufführung kamen. —

Unsere Berufskameraden

Ein Hermann Kretzmar-Denkmal

Einweihungsfeier in Olbernhau (Erzgeb.)

In Wort und Schrift, in kulturgeschichtlichen Exkursen seiner musikhistorischen Arbeiten wie in der persönlichen Unterhaltung hat Hermann Kretzschmar immer wieder mit Nachdruck, ja mit besonderem Stolz auf die musikgeschichtliche und kulturpolitische Bedeutung seiner sächsischen Heimat hingewiesen. Mit starker innerer Verbundenheit hat er betont, daß in politisch schweren Zeiten das Schicksal der deutschen Musik in den Händen mitteldeutscher Kantoren geruht hat; daß es dem Idealismus und dem soliden musikantischen Können gerade des mitteldeutschen Kantorenstandes zu danken sei, daß die Tradition geistlicher wie weltlicher Musikpflege über die Zeiten der Not und des wirtschaftlichen Niedergangs unseres Vaterlandes nicht abriß, sondern gewahrt blieb.

Nun ist dem Andenken Hermann Kretzschmars ein für alle Zeiten sichtbares Ehrenmal errichtet worden: Kretzschmars Vaterstadt, die sächsisch-böhmische Grenzstadt Olbernhau im Erzgebirge hat ihrem bedeutenden Sohne, diesem Sproß eines alten erzgebirgischen Kantorengeschlechts ein würdiges Denkmal gesetzt. Im Park eines alten Rittergutes, am Ende einer Pappelallee, durch die der Blick wie durch ein gotisches Langschiff zum Ziel hingelenkt wird, erhebt sich in monumentaler Größe ein drei Meter hoher Meißner Granitfelsen, in den ein überlebensgroßes Bronzerelief eingelassen ist. Dem Leipziger Bildhauer und ehemaligen Freunde Kretzschmars, Professor Adolf Lehnert, dem Schöpfer der bekannten Leipziger Bismarck- und Lisztdenkmale ist es gelungen, in einem lebendig

sprechenden Bildnis die Züge eines von hohem Idealismus erfüllten Gelehrtenkopfes festzuhalten. Zugleich aber ist auch das Wuchtige, Überzeugende und Zielbewußte zum Ausdruck gebracht, das im Wesen dieses bedeutenden Künstlers, Gelehrten und Organisators gelegen hat. Diese unvergeßliche, eigentümliche Mischung von Güte und Strenge, von Künstlertum und Gelehrtentum ist hier im ehernen Bildnis verewigt.

Die Denkmalweihe, die am 17. Oktober 1937, sinnvoll als Ausklang einer sächsischen Gau-Kulturwoche eingefügt, vor zahlreichen Vertretern von Partei und Staat, vor Ehrenabordnungen der Parteiformationen und einer zahlreichen Bürgerschaft vollzogen wurde, bot dem Stadtoberhaupt, Bürgermeister Dr. W. Lohse, dessen Bemühungen die Errichtung des Denkmals zu verdanken ist, Gelegenheit, in einer umfassenden Ansprache den Lebensgang Hermann Kretzschmars zu schildern und die kulturelle und künstlerische Bedeutung seines Lebenswerkes herauszuarbeiten.

*

Wenn in dieser Zeitschrift von einer so bedeutungsvollen Ehrung wohl des prominentesten Mitbegründers unserer jungen Wissenschaft berichtet wird, so geschieht es deswegen, weil unsere Generation, die wir z. T. noch direkte Schüler Hermann Kretzschmars waren, sich mit Stolz und Dankbarkeit der Lebens- und Erziehungsarbeit dieses Meisters unseres Faches erinnern darf. Steht doch jenes Wort aus dem seiner Zeit von Hermann Abert geschriebenen Nachruf gerade heute außer jedem Zweifel: daß Kretzschmar in einer ferneren Zukunft noch mehr als in unserer gärenden Gegenwart (so geschrieben im Frühjahr 1924) zu den großen Gestalten unserer nationalen Musikgeschichte zählen würde.

Kretzschmars Lebenswerk läßt sich nicht in einzelne Sachbereiche zerlegt betrachten. Wie seine musikwissenschaftlichen Bücher — die drei Bände seines „Führers durch den Konzertsaal" seit 1887—1890 in mehrfachen Neuauflagen, wie seine „Geschichte des neuen deutschen Liedes" 1912, seine „Geschichte der Oper" 1919, wie seine „Einführung in die Musikwissenschaft" 1920, wie seine Bachschrift 1922, — wie diese Werke sämtlich aus Kollegmanuskripten in vielfachem Turnus als Vorlesungen gehalten immer wieder überarbeitet wurden und erst allmählich zu Büchern ausreiften, wie somit Lehrtätigkeit und wissenschaftliche Forscherarbeit sich gegenseitig ergänzten, so entstand wieder ein anderer Teil seiner Schriften in enger Wechselwirkung mit seiner Dirigententätigkeit.

Auch Kretzschmars „historische Konzerte" (in Leipzig bis 1895), wohl die ersten in ihrer Art, erste Versuche, das „Erbe deutscher Musik" wieder lebendig werden zu lassen, zeigen die fruchtbare Verbindung des Kunsthistorikers und gestaltenden Künstlers.

Die berühmten „Grenzboten"-Aufsätze, später gesammelt in dem Buche „Musikalische Zeitfragen" 1903, zeigen ebenfalls die Verbindung der Musik und Musikwissenschaft mit Nachbargebieten. Die Befruchtung erfolgte durch die Leipziger Interessensphäre des „Grenzbotenkreises", indem diese Aufsätze über alles musikwissenschaftliche Gelehrtentum und Spezialistentum hinaus „dem Zusammenhang unseres Musiklebens mit der allgemeinen Kultur in meisterhafter Weise nachgehen" (Abert).

Am sichtbarsten wird der zusammenschauende Geist Kretzschmars, die wissenschaftliche, künstlerische und kunstpädagogische Einheit seines Lebenswerkes in den Berliner Jahren von 1904 bis etwa zum Jahre des staatlichen Zusammenbruchs von 1918. Seit 1904 Ordinarius an der Universität, seit 1907 Leiter der späteren Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik (Hochschule f. Musikerziehung u. Kirchenmus.), seit 1909 Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik, seit 1912 Vorsitzender der musikgeschichtlichen Kommission zur Herausgabe der Denkmäler Deutscher Tonkunst und unentbehrlicher, oft aber auch eigenwilliger und unnachgiebiger Berater des Ministeriums und höchster Stellen, gewann Kretzschmar in den beiden ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts jene überragende Stellung, von der aus er die gesamte musikalische Erziehung unseres deutschen Volkes beherrschen und leiten konnte. Hier sind Schicksal und Zeitlage für Kretzschmar noch bedeutungsvoller geworden als im Bereich der Wissenschaft. Steht Kretzschmar als Musikhistoriker in der Letztphase einer romantischen Epoche der Geschichtsschreibung — wenn auch hier vorwärtsgerichtet zu einer modernen „realistisch-empirischen" Methode — so steht er als

Musikerzieher unseres Volkes, als Reformator und Neuorganisator der gesamten Musikerziehung von der Grundschule bis zur Hochschule, der staatlichen wie privaten, am Anfang einer neuen Zeit!
Hier wird Hermann Kretzschmar eine Einmaligkeit bleiben und in ragender Größe unser Jahrhundert überschauen. Denn in einem ganz seltenen Maße hat er in seiner Person alle Gaben eines wirklich Großen in sich vereinigt: umfassendes Wissen, weitblickende Organisationsfähigkeit, tiefes künstlerisches Empfinden. Alles dieses innerlich zusammengehalten und durchglüht von einem wahren Ethos, von einem hohen Idealismus und von einem echten, bewußten Deutschtum. Hermann Halbig

In München verstarb im Alter von 73 Jahren der Altmeister des Gitarrespiels Heinrich Scherrer. In unermüdlichem Einsatz und stiller bescheidener Arbeit war sein Leben und Wirken einer neuen und echten Volksmusikpflege gewidmet, die ihre Kräfte aus dem Volkslied schöpft. Durch sein weitverbreitetes Schulwerk „Kunst des Gitarrespiels" und seine Bearbeitung des Gitarresatzes des „Zupfgeigenhansels" hat Scherrer einen nicht unbedeutenden Einfluß auf das volkstümliche Musizieren einer jungen Generation gehabt.

Nach kurzem schweren Leiden verstarb am 10. Oktober der Filmkomponist Walter Gronostay im Alter von 31 Jahren. Gronostay zählt zu den ganz wenigen schaffenden Musikern, die den Tonfilm nicht als Abladeplatz für mehr oder weniger geschickt miteinander verbundene Schlager betrachteten, sondern die sich um die neue artgemäße Form seiner Musik mühten. Mit 22 Jahren schrieb er die Musik zu der Studie „Alles dreht sich, alles bewegt sich", einen Kurzfilm, der hinsichtlich seiner eigengesetzlichen Form noch heute als unerreicht gelten darf. 1930 folgte die Filmmusik zu „Sprengbagger 1010", die leider nur konzertmäßig aufgeführt wurde und der Synchronisierung noch immer harrt. Die Vertonungen von „Hände am Werk" und „Metall des Himmels" bedeuten einen weiteren Fortschritt auf dem Wege, zu einer optisch-akustischen Einheit des Tonfilms zu gelangen. Sein reifstes Werk ist die Musik zu „Totes Wasser", dem niederländischen hohen Liede von dem Gemeinschaftswerke der Trockenlegung der Zuidersee. Am bekanntesten sind seine Kompositionen zu „Friesennot", den Kulturfilmen „Bremen" und „Freiburg", dem Film von den Olympischen Winterspielen 1936, „Jugend der Welt", „Straßenmusik", „Stadt Anatol" und „Skagerrak-Gedenken" geworden. Mit den jüngst aufgeführten „Katzelsteg", „Revolutionshochzeit" und dem Farbenfilm „Deutschland" hat sein Schaffen ein unvermutetes, jähes Ende gefunden.
Die DMK betrauert nicht nur den Tod eines Pioniers auf dem Gebiete filmischer Musik, sondern sie verliert zugleich einen Mitarbeiter („Beethoven im Film", Jg. 2, H. 2), der noch wenige Wochen vor seinem Ableben mehrere bedeutsame Aufsätze der Schriftleitung zugesagt hatte. Sein Andenken werden wir in Ehren bewahren.

Am 27. November 1937 vollendet Peter Raabe das 65. Lebensjahr. In einer einzigartigen Weise verbindet sich in seiner Persönlichkeit der Künstler mit dem Gelehrten, Musikerzieher und Organisator. Als Präsident der Reichsmusikkammer hat er sich um die kulturelle Neuformung unseres Musiklebens hohe Verdienste erworben; nicht am grünen Tisch, sondern durch persönlichen Kontakt, der ihn an die Dirigentenpulte der meisten deutschen Städte führte, gewann er ein lebendiges Bild von dem musikalischen Leben und seiner Eigenart in den verschiedenen Gauen Deutschlands. — Seine wissenschaftlichen Arbeiten und nicht minder seine Reden und Aufsätze sind richtunggebend und von hohem künstlerischem Verantwortungsgefühl getragen. — Der Herausgeberkreis, Schriftleitung und Verlag der DMK sind stolz darauf, den Jubilar als Mitherausgeber zu den Mitarbeitern der Zeitschrift zählen zu können und verbinden mit ihren herzlichsten Glückwünschen zugleich den Wunsch für ein weiteres erfolgreiches Wirken zum Segen unserer deutschen Tonkunst.

Die Feier seines 60. Geburtstages und zugleich die 40. Wiederkehr des Tages, an dem er in die seit 4 Generationen vom Vater auf den Sohn vererbte Firma eintrat, konnte Camillo Moritz am 5. November begehen. Die Geschichte der Firma C. W. Moritz ist mit der

Entwicklung der Blasmusik, speziell der Heeresmusik aufs engste verknüpft; ein großer Teil der Instrumente deutscher, ausländischer und überseeischer Wehrmachtskapellen ist von der Fabrik von Moritz geliefert. Auch unsere neue Wehrmacht bedient sich in ihren Kapellen der Moritz'schen Instrumente, ferner die Formationen der Partei, z. B. der Musikzug der Leibstandarte, nachdem schon 1927 der Gauleiter von Berlin, Dr. Goebbels, die erste Berliner Gaukapelle mit Moritz-Instrumenten ausstatten ließ. Der Jubilar und derzeitige Seniorchef hat das Verdienst, infolge seiner vielseitigen, insbesondere seiner technisch-akustischen Durchbildung gleich seinen Vorfahren manche bedeutende Verbesserung an den Blasinstrumenten geschaffen zu haben. —

Professor Dr. Wilibald Gurlitt, Ordinarius der Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br., wurde auf Grund von § 6 des Berufsbeamtengesetzes in den Ruhestand versetzt. Seine wissenschaftliche Laufbahn begann in Leipzig an dem musikwissenschaftlichen Forschungsinstitut der Universität. Im Weltkriege wurde er als Leutnant d. R. in der Marneschlacht schwer verwundet und geriet in vierjährige französische Gefangenschaft. Seit Oktober 1919 gehörte er dem Lehrkörper der Universität in Freiburg an; hier gründete er das Institut für Musikwissenschaft und wurde als dessen Leiter nach neunjährigem Wirken zum ordentlichen Professor ernannt. —

Der musikalische Alltag

VORSCHAU

Auf dem „Zeitgenössischen Musikfest", das vom 7.—9. November in Bremen unter der Leitung von Generalmusikdirektor Heinz Dressel stattfindet, gelangen u. a. folgende Werke zur Aufführung: Henk Badings „Tragische Ouvertüre", Renzo Bossis heitere Oper „Volpino der Kupferschmied", ein Orchesterwerk von Theodor Berger „Malinconia", ein Klavierkonzert von Hans Brehme, ferner die Oper „Soleidas bunter Vogel" von Max Donisch. — In den Philharmonischen Konzerten in Berlin unter Wilhelm Furtwängler wird am 28. und 29. November das „Orchesterkonzert mit Klavier" von Heinrich Kaminsky zur Erstaufführung gelangen; Solist ist Conrad Hansen. — Von Hermann Reutter kommt die Oper „Doktor Johannes Faust" in nächster Zeit an den Bühnen in Stuttgart, Beuthen und Aussig zur Erstaufführung. Reutters auf dem Musikfest in Baden-Baden uraufgeführtes Ballett „Die Kirmes von Delft" ist bis jetzt von den Bühnen Leipzig, Dessau, Stuttgart, Frankfurt a. M., Duisburg, Gladbach-Rheydt und Dresden angenommen.

In Essen kommt in den Städtischen Sinfoniekonzerten die in Breslau uraufgeführte Kantate „Hymne an die Sonne" von Ottmar Gerster für Männerchor, Sopran-Solo, Knabenchor und Orchester unter Leitung von Musikdirektor Bittner am 6. Dezember zur Wiedergabe.

Generalmusikdirektor Prof. Dr. Böhm wird in Wien erstmalig das „Cellokonzert" von Hans Pfitzner mit Gaspar Cassadó als Solisten zur Aufführung bringen.

Werner Egk arbeitet zurzeit an einer Oper „Peer Gynt" in freier Gestaltung von Ibsens Dichtung. Die Uraufführung des Werkes wird an der Staatsoper Berlin in der nächsten Spielzeit stattfinden.

Der Lehrer-Gesangverein in Nürnberg unter Leitung von Karl Demmer bringt während des Konzertwinters folgende Werke zur Aufführung: Die Missa solemnis von Beethoven am 29. und 30. November, Die Schöpfung von Haydn am 21. und 22. März und am Palmsonntag Bachs Matthäuspassion. —

Der Mitarbeiterkreis

Walther Bergmann, Hannover, Memelerstr. 33
Dr. Fritz Dietrich, Kassel-Wilhelmshöhe, Rasenallee 22
Dr. Hans-Heinz Dräger, Berlin W 30, Passauerstr. 37/38
Dr. Albrecht Ganse, Berlin C 2, Klosterstr. 36
Frau Prof. Eta Harich-Schneider, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 136.
Dr. Georg Karstädt, Berlin-Lichterfelde West, Pestalozzistr. 2a
Prof. Dr. Walther Vetter, Greifswald, Helfritzstr. 1
Prof. Winfried Wolf, Berlin-Wilmersdorf, Brabanter Platz 1

VOLKHAFTE UND „POPULÄRE" WEIHNACHTSMUSIK

VON GOTTHOLD FROTSCHER

Es wird im deutschen Volksleben kaum eine Zeit geben, zu der die Musik so allgemein an das Erleben auch musikalisch sonst wenig Tätiger und Empfänglicher herangreift, wie die Vorweihnachts- und Weihnachtszeit. Viele, denen die Kunst für gewöhnlich entbehrlicher Bestandteil ihrer Lebenshaltung und Lebensgestaltung zu sein dünkt, finden in der äußeren und inneren Besinnlichkeit der Weihnachtstage den Zugang zum Liede; vielen wird die Weihnachtsmusik ein schöner und angenehmes Schmuck des Festes, den sie so wenig vermissen möchten wie den Lichterbaum und den Gabentisch. Es hieße indes Symptome mit Ursachen verwechseln, wollte man hierin den Ausdruck einer allgemeinen, im Alltagsleben nur durch äußere Umstände zurückgedrängten Musikempfänglichkeit und -erlebnisfähigkeit des ganzen Volkes erblicken. Die Tatsache, daß unter dem deutschen Weihnachtsbaum fast allenthalben Musik erklingt, ist an sich noch nicht entscheidend für die Erlebnisbezogenheit einer solchen Musik; dieses Musizieren kann erst dann von Wert werden, wenn sich aus dem Musikerleben Kräfte entbinden, die über augenblickliche Stimmungen und Gefühlsregungen hinaus das Gemeinschaftserleben des Volkes darstellen und befruchten. Für die stimmungsvolle Weihnachtsnovelle mag es eine rührende Begebenheit sein, wenn der verhärtete Mann durch den Klang des Weihnachtsliedes den Weg zur seligen Kindheit im Herzen zurückfindet. Für die kulturpolitische Ausrichtung und Erziehung geht es aber nicht um Stimmungen und Erinnerungen des einzelnen, sondern um die volkhaften Kräfte der Gesamtheit. Ihr stellt sich die Frage der Weihnachtsmusik dar als Frage nach den Kräften, die hier ihren Ausdruck finden, um von da überzuströmen auf die Gemeinschaft, die Träger des Festes ist. Ihr wird damit das Problem der Weihnachtsmusik ein Problem der Echtheit, Werthaftigkeit und Wahrhaftigkeit, die sich in Empfindung und Gestaltung kundtut. Diese Fragen sind nicht abzutun mit der Behauptung, daß in der weiten Verbreitung einer bestimmten Literatur von Weihnachtsmusik der Beweis für ihre stimmungsmäßige Gebundenheit liege, und daß man an ein traditionsgebundenes Empfinden nicht rühren dürfe, um nicht Gemütswerte zu verletzen. Unechte Kunstgestaltung kann niemals mit echter Empfindung verbunden sein, und Wahrhaftigkeit der Empfindung wird immer nach wahrhaftiger und werthaftiger Kunstgestaltung hindrängen. Jede Kunstleistung hat nach ihrem Ethos die Forderungen innerer und äußerer Echtheit zu erfüllen, denen sie mit den ihr gemäßen Mitteln nachzukommen hat. Ein stilistischer Verfall der Kunst oder Kunstgattung ist nicht denkbar ohne Verfallserscheinungen bei denen, auf die sich eine solche Kunst richtet und die sie in ihren Lebens-

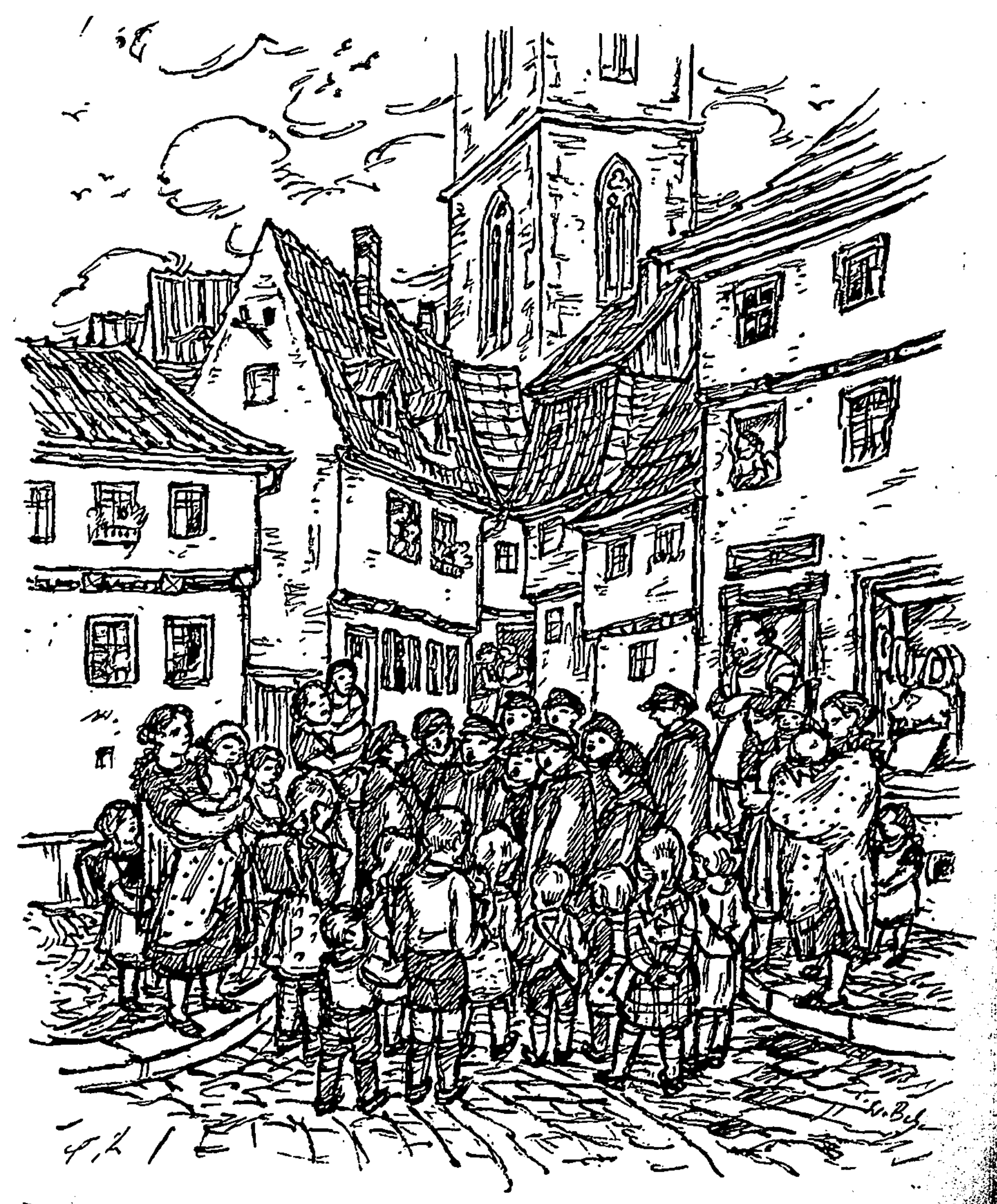
kreis einbeziehen. Fragen des Stils sind hierbei nicht abstrahierende Betrachtungen irgendwelcher ästhetischer Eigengesetzlichkeiten, sondern Fragen nach den Ursachen und Auswirkungen dessen, was im geformten Kunstwerk als Stil in Erscheinung tritt.

Auch die Frage der Weihnachtsmusik gipfelt in der Erkenntnis der erlebnismäßigen und stilistischen Echtheit, Wahrhaftigkeit und Werthaftigkeit des weihnachtlichen Musikgutes. Diese Echtheit kommt in der erlebnismäßigen Gebundenheit der Kunstgestaltung ebenso zum Ausdruck wie in der Art des Musizierens und Musikempfindens. Eine Loslösung von der erlebnishaften Verwurzelung bedingt zwangsläufig eine stilistische Emanzipation, und diese führt zu dem, was ich kürzlich[1] als „populäre" Kunstrichtung von der volkhaften Musik abzugrenzen versucht habe. „Populäre" Musik findet ihre Formung aus der Berechnung der Wirkung; sie wächst nicht aus einem Erleben als Gestaltung des Erlebnisses heraus, sondern richtet sich auf dem Erleben verbundene Gegenstände, um sie gefühlig auszuschmücken und zu umkleiden; sie verallgemeinert damit die Mittel echter Kunstgestaltung zu Formalismen und Manieren. Einer „populären" Kunstrichtung wird volksmäßige Gebundenheit zu kleinbürgerlicher Bezogenheit, Gefühl zu Sentimentalität, Naivität zu Plattheit, Gemüt zu Gemütlichkeit. Eine solche Kunst aktiviert nicht, sondern unterhält; sie führt nicht zum tätigen Erleben, sondern zur weichlichen Gesinnung des Genießenden. Wenn die im Volkstum gebundene Kunst ihre Kräfte stetig zu erneuen vermag, ohne modischem Wechsel unterworfen zu sein, so nährt sich die populäre Kunstrichtung an einem Begriff der Tradition, der nicht Verbundenheit mit lebendigen Kräften der Vergangenheit bedeutet, sondern starres Beharren an modisch festgelegten Formeln und Stilmitteln.

Das weihnachtliche Volkslied[2] spiegelt in seinen verschiedenen Bezirken eine solche Gegensätzlichkeit von volkhafter und populärer Musik wider. Es zeigt, wie sich auf dem Wege über das volkstümliche Lied aus volkhafter Liedgestaltung eine populäre Liedliteratur entwickelt hat. Die Erzeugnisse dieser Literatur sind umso stärker haften geblieben, je mehr sie in der Berechnung ihrer Wirkung mit sicheren Mitteln arbeiteten und ihre Formung in gesteigerter Gefühligkeit oder primitivierender Abschwächung gefunden haben.

Das volkhafte weihnachtliche Lied geht vom Gegenwarts- und Diesseitserlebnis aus. Den Sängern des brauchtümlich bezogenen deutschen Weihnachtsliedes ist die Weihnachtsgeschichte eine Handlung, die sie nicht betrachten und deuten, sondern an der sie selbst teilnehmen. So wird der Sänger des Liedes zum Darsteller, sei es beim Weihnachtsspiel, beim Umgang und Ansingen, beim Quempas oder Klöpfleszug. Er gestaltet die Weihnachtsgeschichte in seiner Landschaft, aus seiner Naturverbundenheit, aus seinem Lebensstil heraus. Die Vorstellungskreise des Textes und die
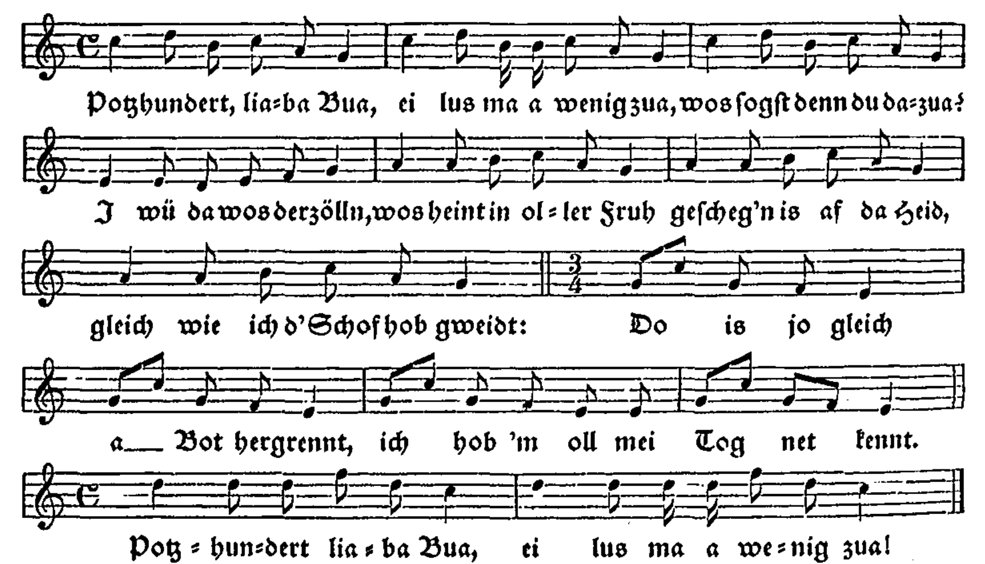
[1] Volksmusik und „populäre" Musik. In: Völkische Musikerziehung Jahrgang II (1936) Heft 10.
[2] betrachtet ohne Beziehung auf den Choral, der seine Gesetzmäßigkeit in der liturgischen Funktion findet.



Das Kurrende-Singen ist zu Luthers Zeit ein Brauch bedürftiger Schüler gewesen und hat sich bis nah an die Gegenwart als Sitte erhalten. Das hier wiedergegebene Bild von Professor Walter Buhe, Leipzig ist der Erinnerung an persönlich Erlebtes entsprungen und führt den Betrachter in die Kleinstadt, zu ihren Menschen und sogar in eine bestimmte Jahreszeit, nämlich den späten Herbst. Es gibt einen schönen Einblick in ein weit verbreitetes musikalisches Brauchtum unseres Volkes. (Aus „Freundesgabe 1938", Bärenreiter-Verlag)
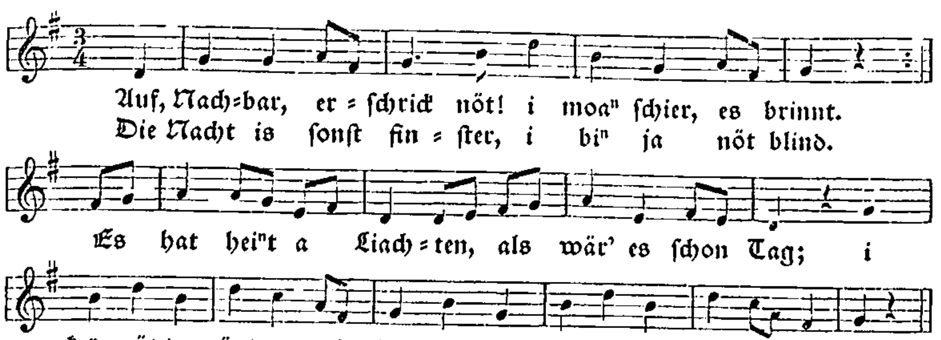
Singweisen nehmen damit zwangsläufig die Eigenart des jeweiligen stammesmäßigen und landschaftlichen Kunstempfindens und Kunstgestaltens an. Wenn das Johann Tauler zugeschriebene, wahrscheinlich am Niederrhein beheimatete Lied „Es kommt ein Schiff geladen" das Bild des hochbeladenen Schiffes mit der Weihnachtssymbolik in Beziehung setzt, liegt diese Verbundenheit mit der Artung der Kunstgestaltung und -empfindung ebenso zu Tage wie bei den dörflichen Malereien, Schnitzereien und Krippenbauten, die sich jede Gegend nach ihrer urtümlichen Anschauung formt.

Es ist bezeichnend für die Diesseitsbezogenheit des weihnachtlichen deutschen Volksliedes, daß es die Weihnachtsgeschichte immer wieder von den Hirten aus betrachtet und darstellt.[8] Das volkhafte Weihnachtslied läßt dabei alle die Sprachformen und Singweisen aufklingen, die im bäuerlichen Liede zu Hause sind. In der Iglauer Sprachinsel lebt eins der ursprünglichsten solcher Lieder, dessen Singweise die Rufformeln des Hirtenreihens spiegelt:



Am reichsten ist der Schatz solcher weihnachtlicher Hirtenlieder im Alpenlande. August Hartmann und Hyazinth Abele haben hier gegen Ende des vorigen Jahrhunderts 170 weihnachtliche Hirtenweisen gesammelt, die dem Ansingen, Klöckeln, Sternsingen und Rauhnachtsingen brauchtümlich verbunden sind und mit naiver Fröhlichkeit etwa in der Art des folgenden Salzburger Liedes musizieren und erzählen:

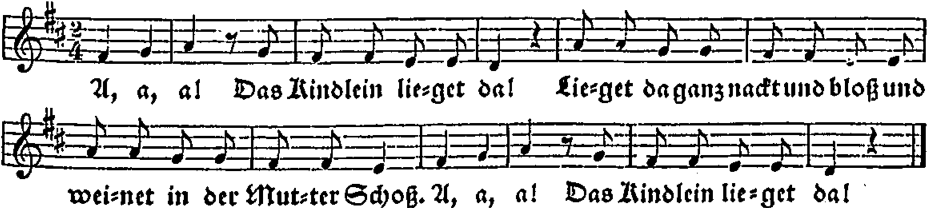
[8] Eine schöne neue Auswahl weihnachtlicher Hirtenlieder bietet das „Hirtenbüchel auf die Weihnacht" BA 1106 und 1144.



Die Melodietypen des Hirtenliedes dienen solchen Weihnachtsliedern nicht als Dekoration oder Illustration, sondern sie sind sein Wesensausdruck, und die, die diese Lieder singen, steigern sich nicht in ein Erlebnisbereich hinein, sondern gestalten aus dem, was ihnen an Erlebniswerten und Vorstellungskreisen eigen ist. Freilich sind solche Lieder nur dann echt, wenn sie in ihrer Landschaft und aus ihrer Bodenständigkeit heraus gesungen und gehört werden.

In den gleichen Stilbereich gehört beim volkhaften Singen die Gattung des Kindelwiegens. Die Erlebnisgestaltung des volkhaften Weihnachtsliedes läßt den Menschen nicht bei der Betrachtung der Weihnachtsgeschichte stehen bleiben; der Mensch will tätig miterleben, will seine Freude erweisen, will dem Christkind schenken, was er seinen Brüdern und Freunden schenkt, will ihm Liebes antun, so wie er es seinen Kindern tut. Alle volkhaften Kindelwiegen-Lieder vom „Joseph, lieber Joseph mein" bis zum Susannine verdanken ihre Formung dieser naiven Weihnachtsfreudigkeit; und wenn neben vielen anderen Heinrich Schütz und J. S. Bach in ihren Weihnachtsdarstellungen „des Christkindleins Wiege bisweilen einführen", so tun die das in Verbundenheit mit einem volklichen Brauchtum und einem volkhaften Gestaltungstrieb.

In denselben Bereich gehört das volkhafte weihnachtliche Kinderlied, das die Weihnachtsgeschichte mit der gleichen kindhaften Einfalt darstellt wie alle Ereignisse, die in das kindliche Leben eingreifen. So kann es geschehen, daß etwa in Oberbayern eine landläufige Kinderliedweise mit einem Krippenliede verbunden wird, ohne daß Worte und Weise einander fremd wären:



Beim „populären" Weihnachtslied wandelt sich die Gestaltung des volkhaften Liedes zur Betrachtung, das Erlebnis zur Stimmung, die Freudigkeit zur Feierlichkeit, die Naivität zum Überschwang. Der Wandel der Empfindung zeigt sich im Wandel des Stils und bedingt letztlich ein Absinken des Wertes, das heißt der Echtheit und Wahrhaftigkeit in Empfindung und Gestaltung.

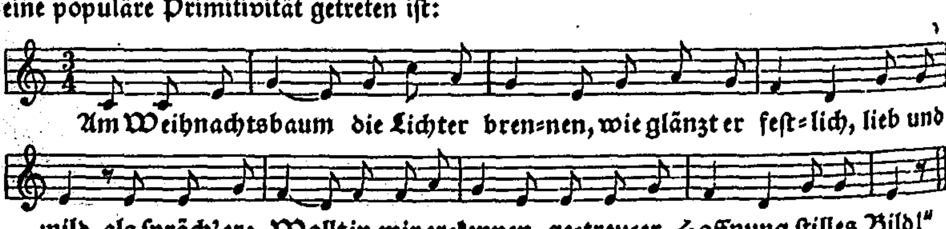
Ein vielgesungenes Lied knüpft nach Art der volkhaften Liedgestaltung an Naturbilder an; es redet vom leise rieselnden Schnee, vom still ruhenden See und vom weihnachtlich glänzenden Wald. Die Naturstimmung bleibt aber ohne innere Beziehung zum Weihnachtserleben, und so kann auch die Singweise nicht anders, als eine verschwommene Gefühligkeit zur Erscheinung zu bringen:



Wie hier Naturvorstellungen zu einer stimmungsmäßigen Assoziation dienen, so werden in anderen volkläufigen Weihnachtsliedern Symbole zu Attributen umgedeutet. Ein weitverbreitetes Lied spricht vom süßen Klang der Weihnachtsglocken, ein anderes findet in der Nachahmung des Weihnachtsglöckchens seine illustrative Formung:



Mit derlei dekorativen Mitteln und Stimmungsmomenten prunkt die ganze Unzahl der instrumentalen Weihnachtsparaphrasen, Weihnachtsidyllen, -fantasien, -träumereien und wie sie alle heißen. Auch der Lichterbaum, das Abbild des Lebensbaums, wird dem volkläufigen Liede zum Gegenstand gefühliger Betrachtung und stimmungsmäßiger Verknüpfung. Es genügt, Worte und Weise eines dieser Lieder zu betrachten, um zu erfühlen und zu erkennen, wie sich Gestaltungskraft zu Empfindungsseligkeit gewandelt hat, wie an die Stelle der naturwüchsigen Schlichtheit eine populäre Primitivität getreten ist:



Zu solchen „populären" Liedern gehören letztlich die, denen Weihnachten nur als Fest des Beschenktwerdens erscheint. Aus dem kindhaften Empfinden, das dem Christkind seine Gaben darbieten möchte, wird das kindertümelnde Lied wie „Morgen, Kinder, wird's was geben", das die Weihnachtsfreude mit der Freude auf Geschenke verwechselt, und aus einem solchen Lied wird zuletzt das Schlagerlied von der Muh und der Mäh und der Tschingterettetäh, die der „Weihnachtsmann" für artige große und kleine Kinder bringt. Hier offenbart sich dieselbe Haltung, die den Lichterbaum als Reklamestück in die Auslagefenster der Geschäftshäuser stellt, aus der Familienfeier eine Vereinsveranstaltung macht und zum Weihnachtsball einlädt, bei dem, wie es in einer Zeitungsanzeige zu lesen stand, während der Tanzpausen „unsere beliebten Weihnachtslieder" unter dem elektrisch beleuchteten Christbaum von einem bekannten Operettentenor gesungen werden.

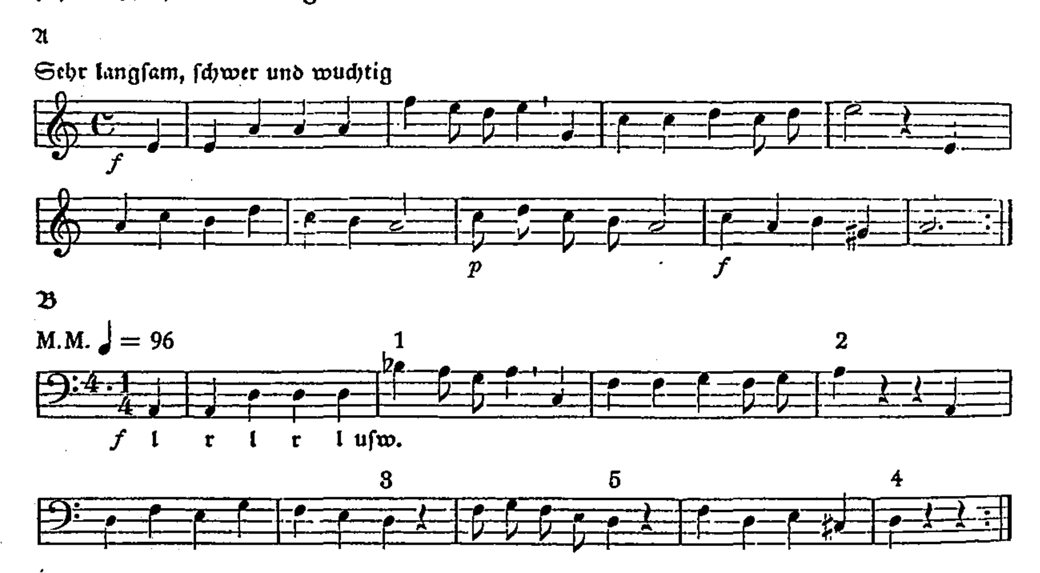
Eine solche Haltung entspringt letzten Endes der pietätvollen Bewahrung von Kunstformen und Kunstauffassungen, die kleinbürgerliche Behaglichkeit und populäre Empfindungsseligkeit hervorgebracht haben. Es geht darum, einer gesunden, volksständigen Überlieferung zum Durchbruch zu verhelfen und das Bewußtsein für die Sinnhaftigkeit der Kunst im Lebenskreis der Gemeinschaft zu kräftigen. Die Echtheit, Wahrhaftigkeit und Werthaftigkeit einer solchen volksständigen Kunst wird sich auch beim weihnachtlichen Lied daran erweisen, ob dieses Liedgut mehr widerzuspiegeln vermag als individualistische Stimmung und Gefühligkeit, ob es die Kraft besitzt, Erleben und Haltung der Gemeinschaft zu gestalten und zu befruchten.

DIE MUSIKALISCHE STRUKTUR DER ALTFÖHRINGER VOLKSBALLADE „A BOI, A REDDER"

VON WILHELM HEINITZ

Anläßlich des 25jährigen Gründungstages des Vereins für Heimatkunde der Insel Föhr (1927) veröffentlichte O. Bremer in den Blättern dieser Gesellschaft (Nr. 17) die Melodie zu der Altföhringer Ballade „Ä Boi, ä Redder". Die gleiche Weise wurde erstmalig auf Anregung des gleichen Verfassers auch in die Sammlung Erk-Böhme, III, 571 aufgenommen, wobei die achte Note nicht „d", sondern „dis" lautet, wogegen A. Schering seine Bedenken erhoben hatte. Bremer ist den Spuren dieser Melodie weiter nachgegangen und hat darüber in seinem Nachlaß zahlreiche philologische und historische Notizen hinterlassen. Wir wollen unsererseits diese Melodie weder von der historischen, noch von der philologischen, noch von der rein volkskundlichen, sondern ausschließlich von der musikbiologischen Seite her betrachten, um zu sehen, mit welcher organischen Geschlossenheit sich selbst solche schlichten volksmusikalischen Gestaltungen aus der oft zu Unrecht als unmusikalisch verschrieenen norddeutschen Landschaft darzustellen vermögen. Da nach der von uns gewähl-

ten Betrachtungsweise keinerlei entsprechende Vorarbeiten vorliegen, so können wir darauf verzichten, alle schon vorangegangenen Stellungnahmen zu dem Text und zu seiner Singweise hier noch einmal zu erörtern.
Die Methode, nach der wir arbeiten wollen, ist die der „Physiologischen Resonanz" bezw. die der „Homogenitätsforschung". In einer in Kürze erscheinenden Arbeit „Neue Wege der Volksmusikforschung" haben wir die Fülle der hiermit zusammenhängenden Fragen eingehend erläutert. In knappen Umrissen wurden die Methoden bereits dargestellt in den fünf „Berichten der Gesellschaft zur wissenschaftlichen Erforschung musikalischer Bewegungsvorgänge" (Zeitschr. Vox, 1934, S. 54, 120; 1935, S. 70; 1936, S. 22 und 50).
Das praktische Ergebnis der Untersuchung der Föhringer Ballade finden wir in der Notation B, in der wir die Melodie neben der von Bremer veröffentlichten Fassung (A) nachstehend wiedergeben.



Die Melodie, von Fräulein Rougemont (Hamburg) mit großer Einfühlung in den Sinn des textlichen Inhalts und mit Klavier- bezw. eigener Begleitung auf der „Hommel" untermalt, wurde sowohl durch das Phonetische Laboratorium der Hansischen Universität als auch durch den Reichssender Hamburg auf eine Schallplatte aufgenommen. Zu diesem Zweck wurde die Melodie von einem begabten modernen Komponisten harmonisiert (worüber wir uns grundsätzlich noch äußern werden). Die Hommel stellt als zitherartiges Zupfinstrument den Rest eines alten Instrumentariums dar, das uns auch heute zuweilen noch in der niederdeutschen Landschaft begegnet. Die hier erwähnte Hommel zeigt auf ihrem Korpus eine Anzahl von Tonbuchstaben, die offenbar zu der Stimmung des Instruments in Be-

ziehung standen. Wir haben versucht, die Stimmung nach den Tonnamen zu rekonstruieren, glauben aber nicht, daß uns das zuverlässig gelungen ist und verzichten deshalb auf die Wiedergabe unserer Abstimmungsordnung. Aus dem Nachfolgenden wird sich ergeben, daß die Hommel an sich zu unserer obigen Balladenmelodie auch in keinerlei organischer Beziehung gestanden haben kann.

Ein Blick auf die Notation zeigt, daß sich die homogenisierte Fassung (B) wesentlich von der andern unterscheidet. Die Intervallfolge ist allerdings in beiden die gleiche. Aber die Intervallfolge ist nur ein einziges Moment einer musikalischen Gestaltung. Die Bremersche Fassung mit „d" als achter und „gis" als vorletzter Note ist homogen und infolgedessen „organisch richtig". Schering hat also mit seinem Einwand gegen das (bei Erk-Böhme stehende) „dis" recht gehabt.

Als Tempo fordert Bremer „sehr langsam". Homogen liegt das Tempo bei 96 Niederschlägen (auf je ein Viertel) in der Minute. Es ist also garnicht so sehr langsam und bewahrt die Melodie vor einem Abfall in eine sentimentale Leirigkeit, wie sie ihr durchaus nicht angemessen wäre, wie sie aber leider oft als zerstörendes Element in die Schönheiten unserer Volksmusik einzubrechen droht. Fermaten (Ruhepunkte) und sonstige Verzögerungen bei der Nachgestaltung würden die Melodie als nicht mehr homogen erscheinen lassen.

Die absolute Tonhöhe, in der Bremer notiert hat, ist falsch und irreführend. In dieser Tonlage, bei den gegebenen Intervallen, kann man garnicht „schwer und wuchtig" singen, wie es der sonstige Charakter der Weise in der Tat erfordert. Der Zielton (die melodische Tonika) der Melodie ist „d⁰" und nicht „a¹". Sie steht infolgedessen auch garnicht in a-moll, wie Franz M. Böhme meinte, sondern ist eine plagale dorische (Dorisch-Null) Melodie mit plusquamperfektem Tonumfang (einer None). Die sechste Stufe ist zu „b" erniedrigt, die siebente, am Schluß, leittonig erhöht. Die Melodie kann also frühestens aus einer Zeit stammen, in der die (an sich in monodischen dorischen Melodien durchaus nicht erforderlichen) Leittonerhöhungen üblich wurden. Wir wollen uns aber einer zeitlichen Einordnung besser enthalten.

Nach der Feststellung der Urtonart der Melodie können wir auch ihre sonstigen Merkmale sicherer erkennen. Die Artikulation ist sehr klar als „non legato" zu verstehen. Bindungen und Staccati kommen überhaupt nicht vor. Das deutet darauf hin, daß der Text, nach dem sie verfaßt wurde, genau soviel Silben (also 34) gehabt haben muß, wie unsere Melodie Töne (was ja nicht verhindert, daß zu den weiteren diesbezüglich abweichenden Strophen nötigenfalls Toneinschiebungen vorgenommen wurden).

Metrisch besteht die Melodie aus Vierteln und Achteln. Die Halben mit Punkt, wie sie die Fassung A zeigt, sind unorganische Längungen. Es müssen dafür entsprechende Pausen stehen. Als Takt ist Vierviertel mit Auftakt homogen.

Das Volumen ist so groß, daß das Lied durch eine einzelne Männer-, geschweige denn Frauenstimme homogen nicht erfüllt werden kann. Es handelt sich also um ein

unisono zu singendes chorisches Männerlied. Auch der Klang- und der Stimmfarbe nach deutet das Stück auf vokal gebundene Konzeption hin. Bei der vorläufigen diesbezüglichen Prüfung der A-Fassung lag in dieser Beziehung eine völlige Fehldeutung nahe. Die Wiedergabe dieser Fassung erforderte in der klanglichen Vorstellung zu dem Einsatz jedes einzelnen Tons sehr markante hammerschlagartige Einsätze. Man konnte also darauf verfallen, das Stück für eine aus der (Hammer-) Klavierklangvorstellung heraus entstandene Gestaltung zu verstehen, was im Sinne einer womöglichen zeitlichen Einordnung sehr bedenklich wäre. Die jetzige Fassung (B) hat rein vokaldynamischen Charakter. Weder ein Zupf-, noch ein Streich- oder Blas- oder Aufschlaginstrument würde die organische Dynamik der einzelnen Toneinsätze angemessen wiedergeben können. Der Stimmklang, aus dem heraus die Melodie gestaltet wurde, ist baritonal, mit der Färbung, die durch einen etwas nach unten gedrückten Kehlkopf entsteht. Auf jeden Fall ist sie nicht näselnd, wie wir es an der heute noch geübten Singweise auf den Färöern beobachten können.

Bezüglich ihrer rassischen Zugehörigkeit gibt uns die Melodie interessante Aufschlüsse durch die Untersuchung ihrer Mikrodynamik. Sie ist „zweihebig", das heißt, die einzelnen Ausdrucksakte ihres Urhebers sind nach einem zweigliedrigen persönlichen Arbeitsrhythmus verlaufen. Was das bedeutet, ist hier kaum in Kürze genügend verständlich wiederzugeben. Man stelle sich etwa vor, ein Kind solle nach einem bestimmten Zähltakt ein Zeichen unseres Schriftalphabets schreiben lernen. Man würde etwa mit fünf Teilakten beginnen und die Unterteilung mit zunehmender Übung immer mehr verringern, sodaß das ganze Zeichen endlich in zwei oder in einem einzigen Zug dargestellt würde. Diesen Arbeitsrhythmus würden wir als „Hebigkeit" bezeichnen. Das Kind befände sich dabei aber in einer Zwangslage. Bei genauer Beobachtung läßt sich nämlich feststellen, daß jeder Mensch beim Schreiben (und bei allen andern motorischen Verrichtungen) seinen besonderen persönlichen Rhythmus (etwa ein- bis sechshebig) offenbart, und daß sich wahrscheinlich ganze Rassen durch eine solche Hebigkeit von einander unterscheiden. Da sich die Dynamik jeder Arbeit (zum mindesten in allerfeinsten, kaum uns bewußt werdenden Impulsen) auf den gesamten Körper erstreckt, so wird auch die Funktion des Kehlkopfes davon berührt. Es kommt zu bestimmten Verschlußzeiten der Stimmlippen während des gesamten Ablaufs jedes einzelnen Arbeitsaktes (hier also der Gestaltung jedes einzelnen Tons). Diese Verschlußzeiten können trotz gleicher Hebigkeit verschieden sein. Bei unserm Lied nehmen sie die Hälfte jedes Arbeitsaktes in Anspruch. Die Einzelimpulse eines Arbeitsaktes (hier 2) sind niemals gleich stark, sondern ordnen sich zu einem dynamischen Profil. In unserm Falle geht der stärkere Arbeitsakzent während des jeweiligen Gestaltungsaktes voran. Die Dynamik des Einzeltons ist also fallend.

Die gleichen Merkmale, $2^1/_2$-Hebigkeit mit fallender Dynamik, konnten wir bei andern Untersuchungen auffallend häufig an angelsächsischen Objekten feststellen, wohingegen viele andere nordische Belege vier- bezw. fünfhebig waren. Unsere Melo-

die stammt also mit großer Wahrscheinlichkeit von einem angelsächsischen Urheber, wozu ja auch ihr Fundort gut passen würde.

Es scheint eine persönliche Eigenart jedes Menschen zu sein, seinen oben erwähnten Arbeitsrhythmus durch die Innervation ganz bestimmter Gliedteile seines Körpers verwirklichen zu wollen, also sozusagen als „Instrument" seiner seelisch-körperlichen Erlebnisse bestimmte Fingerreaktionen oder auch bestimmte Trittfolgen seiner Füße zu benutzen. Auch hierbei bedarf es nicht durchaus der wirklichen Gestikulation, die besonders der norddeutsche Mensch aus Erziehungs- und anderen Gründen gern zu unterdrücken beliebt. Es genügt bereits, die meistens unwillkürlich sich einstellende Bewegungstendenz, bezw. der Impuls zu der betreffenden Bewegung. In diesem Sinne ergibt unsere Melodie (B) die Fingerreaktion „14", das heißt, wenn man den dynamischen Ablauf des Liedes mit dem Daumen der linken und dem Ringfinger der rechten Hand niederschlagartig begleitet, dann bleibt diese Bewegung im physiologischen Gleichgewicht, bleibt sie also homogen. Die Gegenprobe mit Benutzung anderer Finger läßt sich leicht durchführen.

Bezüglich der **Trittordnung** fordert das Stück eine periodische Wiederholung zwischen Rechts- und Linkstritt, auftaktig beginnend mit Linkstritt („l/r l r l" usf.)[1]

Die **absolute Dynamik** unserer Balladenmelodie liegt bei einem kräftigen, aber nicht übertriebenen Forte. Ihre körperlich bedingte **Spannung** ist ziemlich groß und unverkennbar explosiv (also nicht fließend). Die durch das Stück hervorgerufenen Körperbewegungen (als „Spiegelbild" jener des Urhebers) sind elastisch federnd. Die Melodie zwingt bei entsprechender Bewegungsbegabung und -bereitschaft des Nacherlebenden zu kurzen tanzartigen Schritten etwa im Sinne der Reigenbewegung. Der Gesamtkörper ist an diesen Bewegungen stark beteiligt. Die Körperhaltung ist dabei „zentripetal", also von bäuerlicher Schwere. Bei geringem Bewegungsambitus (die Arme verbleiben auch bei gewollter gestischer Beteiligung in Körpernähe nach unten gerichtet) sind also Gewicht und Masse ziemlich groß. Das Gewicht beträgt nach unserm Kanon (vergl. die oben erwähnten Gesellschaftsberichte) zirka 40 Stufen.

Die **Fingerhaltung** zeigt leichte Faustbildung. Der **Atemtyp** verrät den ausgesprochenen Brustatmer mit kräftig nach den Seiten sich ausdehnendem Thorax. Es dürfte sich bei dem Urheber um eine kleine aber untersetzte Figur gehandelt haben, also etwa um einen „athletischen Typ" im Sinne der Kretschmerschen Lehre. —

Untersucht man das musikalische **Deklamations-Profil** der Melodie, so findet man die Stufen, die wir (von 1 abwärts als Akzentstufen über die betreffenden Noten gesetzt haben. Takt 2 bringt nach dem Erreichen des Höhepunktes ein dynamisches Abklingen. In allen andern Fällen ist die Deklamations- (nicht Einzelton-) Dynamik bis zu dem jeweiligen Teilgipfel hin zunehmend.

[1] Grundsätzliches hierzu haben wir erörtert in unserer Arbeit „Physiologisch sinngemäße Bewegungsmelodien zu turnerischen und rhythmisch-gymnastischen Leibesübungen", Berlin 1936.

Verschiedene moderne Komponisten haben versucht, die Melodie zu harmonisieren. Es ist dabei zu recht interessanten Ergebnissen gekommen, die man als „Harmonische Variationen eines streng monodischen Themas" bezeichnen müßte. In Wirklichkeit bedeutet dem biologischen Stil nach jede mehrstimmige Bearbeitung dieses Objekts einen Eingriff in den Organismus des Werkes, wohingegen es dem geistigen Stil nach natürlich als unbedenklich erscheinen müßte, einen solchen Cantus firmus herzunehmen, woher man will. Da der wirkliche Charakter einer musikalischen oder einer sprachlichen Gestaltung u. E. nur vom Biologischen her erfaßt werden kann, wollen wir auf die harmonischen Bearbeitungen unserer Melodie nicht weiter eingehen. Das betrifft also auch die womögliche Begleitung des Stückes auf der Hommel.

Damit wollen wir diese Studie beenden. Wir haben wohl gesehen, daß wir mit Hilfe der von uns entwickelten Methoden viel tiefer in die organische Substanz und in deren (dem Urheber selbst in der Regel ja unbewußten) seelisch-körperliche Untergründe vordringen können, wie wenn wir uns etwa darauf beschränken, festzustellen, daß diese Melodie melodisch steigend gern kräftige Quartenschritte, fallend aber Stufengänge benutzt, daß die Auftaktgruppen (Takte 1, 3, 5) von trochäisch einsetzenden beantwortet werden, daß der Takt 7 formal eine längende Einschiebung bedeutet, daß sich die Melodie durchweg in melodischen Sequenzen vollzieht, daß pentatonische Fortschreitungen fehlen usw. Wir hoffen also, auch hier einen Weg gezeigt zu haben, der uns mit Hilfe musikologischen Rüstzeugs ähnliche Aufschlüsse über unsere musikalische Vorwelt zu geben vermag, wie sie die übrige volks- und völkerkundliche Arbeit schon in so reichem Maße zutage gefördert hat.

Vorkämpfer für Deutsche Musikkultur:

JULIUS RIETZ ALS HERAUSGEBER WEBERSCHER WERKE

VON HERBERT ZIMMER

Im Jahre 1864 erwarb der junge Robert Lienau den alten Schlesingerschen Verlag in Berlin. Als eine seiner ersten Verlegertaten plante er eine Neuausgabe der Opern, Lieder und Klavierwerke C. M. v. Webers. Er gewann für diesen Plan zunächst den begeisterten Weberverehrer Friedrich Wilhelm Jähns, dessen umfangreiche Sammlung von Weberiana später in den Besitz der Kgl. Bibliothek in Berlin überging und dessen Weberkatalog noch heute ein grundlegendes Werk für die Weberforschung darstellt. Lienau betraute ihn mit der Herausgabe der Opernklavierauszüge des Meisters. Wegen der Revision der Klavierwerke wandte er sich an den Gewandhausdirigenten Carl Reinecke, während er die Durchsicht der Opernpartituren in die Hände Ernst Rudorffs und Julius Rietz' legte. Dabei war fürs erste an den Neustich der Opern Preziosa, Euryanthe, Freischütz und Oberon

gedacht, wobei Rudorff die erste, Rietz aber die letzte und maßgebende Korrektur zu besorgen hatte.

Mit Julius Rietz war Lienau von Leipzig her bekannt. Da er ursprünglich Musiker werden wollte, hatte er dort Rietzens Kompositionsunterricht genossen. Jetzt erinnerte sich der junge Verleger seines einstigen Lehrers, der den Ruf eines der gebildetsten Musiker seiner Zeit genoß, und bat ihn um Mithilfe für sein Vorhaben. Das ausgedehnte Wissen und die erprobte Gründlichkeit lassen Julius Rietz im Verlaufe des Unternehmens in der Tat neben Rudorff als den berufensten unter den mit der Herausgeberarbeit betrauten Männern erscheinen. Zwei Grundsätze sind es, die er zur Richtschnur für seine Arbeit macht: 1. Webers Noten dürfen in nichts verändert werden. 2. Keine Herausgabe ohne das Autograph. Obwohl Rudorff bzw. Jähns offiziell als Herausgeber zeichnen, überträgt Lienau ihm vertrauensvoll die Oberaufsicht über das Ganze und läßt sich von ihm beraten.



Die Arbeiten Reineckes geben Lienau sehr bald Anlaß zu Ausstellungen, da der Berliner Korrektor des Verlags, Ferdinand Brißler, manches fand, was noch zu ändern war. Am 19. 11. 1866 wird ihm daher von Lienau folgendes Monitum erteilt:[1]

„Ich erlaube mir, Ihnen behufs Kenntnisnahme einer von Herrn Brißler für mich gemachten Korrektur dreier bereits als druckfertig von Ihnen zurückgegebenen Weberschen Werke diese Korrekturen zu übersenden und ersuche ergebenst, dieselben einer Prüfung zu unterwerfen. Auch kann ich, im Falle die von Herrn Brißler gemachten Anmerkungen Ihre Billigung erfahren und die Fehler zugegeben werden sollten, meine aufrichtige Meinung dahin nicht zurückhalten, daß die Revision Ihrerseits nicht eben sorgfältig und dem von mir gezahlten Honorar entsprechend angefertigt worden ist."

[1] Die folgenden Briefauszüge werden zum ersten Male mit freundlicher Erlaubnis des Sohnes und jetzigen Verlagsinhabers Robert Lienau veröffentlicht, dessen Feder wir die Erinnerungen an Johannes Brahms verdanken (s. S. 278 ff.)

Aber auch der Mitarbeiter Jähns scheint Lienau für die ihm gestellten Aufgaben nicht genügt zu haben, und so wendet er sich im Mai 1866 mit folgendem Schreiben an Rietz:

„Vor nicht langer Zeit erlaubte ich mir, verschiedener Angelegenheiten halber Ihnen zu schreiben. Ich bin schon wieder so frei, mit einigen Zeilen und Wünschen Sie zu belästigen. Das Recht zur Veröffentlichung auch des Klavierauszuges zur Euryanthe ist von mir erworben worden und möchte ich Sie ersuchen, die Revision des Weberschen Klavierauszuges, das Hinzufügen des etwa Fehlenden und die an manchen Stellen im Interesse der Spieler nötigen Abänderungen freundlichst zu übernehmen. Da die Partitur Ihnen ja völlig sowohl im Gedächtnis wie auch sonst zur Hand ist und etwaige Änderungen in ein gedrucktes Exemplar des Klavierauszuges zu machen sind, so dürfte die Arbeit zwar mühsam, doch nicht allzu langwierig sein. Noch darf ich hinzufügen, daß die Honorarfrage ohne Schwierigkeit zu lösen sein wird. Im Falle Sie, geehrter Herr, meine ergebene Bitte erfüllen, müßte ich freilich auf größte Eile dringen und würde Ihnen das betreffende Material sofort zugänglich machen. Die letzte Revision der Euryanthenpartitur dürfte in 12—14 Tagen in Ihren Händen sein. Indem ich um eine gütigst umgehende und meinen Wünschen günstige Antwort ersuche, zeichne ich

mit ausgezeichneter Hochachtung
Robert Lienau.

Der Gang der Revision durch Rietz liefert auch weiterhin den Beweis für die musikalische Unzulänglichkeit Jähns'. Über seine Persönlichkeit fällt Rietz in einer Tagebuchnotiz folgendes Urteil:

„Selten wird es Menschen geben, die in allem, in Figur, Haltung, Stimme, schriftlicher und mündlicher Ausdrucksweise etc. so harmonieren wie Jähns; seine musikalischen Fähigkeiten aber sind schwach, sein Weberenthusiasmus so übertrieben wie denkbar."

Am 18. 12. 1865 quittiert Rietz den Empfang des Oberonklavierauszuges mit der Notiz: O Jähns — Narr! und spricht sich mit Max v. Weber darüber aus. Jähns erscheint ihm offenbar zu sehr als Hans-Dampf-in-allen-Gassen, denn er verzeichnet dessen „Aufführung der Preziosa mit Klavier, wo er dirigiert, gespielt und deklamiert hat" und notiert schmunzelnd, daß der Berliner Kritiker Gumpert dies mit dem klassischen Wort „Polypragmosyne" bezeichnet habe. Zu gleicher Zeit geht er an die Revision der drei Partituren von Preziosa, Euryanthe und Freischütz. Die drohende Kriegsgefahr und der bald erfolgende Ausbruch der Feindseligkeiten zwischen Preußen und Österreich hemmen seine Dresdener Theatertätigkeit und bringen sie schließlich zum völligen Erliegen... Im Gegensatz zu Ludwig Richter, den die aufgeregten Zeitläufte nicht zum Arbeiten kommen lassen, freut er sich in der ihm aufgezwungenen beruflichen Muße des Lienauschen Auftrages und schreibt darüber hinaus zu seinem Vergnügen die Jessondapartitur Spohrs ab. Die Revision

ist aber ein mühseliges Stück Arbeit und entlockt ihm manchen heimlichen Tagebuchseufzer, zuweilen sogar ziemlich starke Äußerungen des Unwillens über Jähns, der ihm offenbar auch in den Partituren zu Preziosa und Freischütz vorgearbeitet hat. So heißt es:

13. Mai 1866. An der Freischützpartitur mancherlei getan; es kann aber nichts Ordentliches daraus werden, sie müßte ganz neu gestochen werden. Jähns hat wirklich das Unglaubliche geleistet.

14. Mai 1866. Ganzen Tag zu Hause und die alte Freischützpartitur soviel wie möglich ausgemistet; viele hundert Fehler.

20. Mai 1866. Ganzen Vormittag bis halb 12 Uhr — Freischützpartitur. Nachmittags abermals in der inkorrigiblen Freischützpartitur eine Menge Fehler korrigiert — dieser Kgl. Preuß. Musikdir. Jähns ist der größte Hornochse der Welt!

21. Mai 1866. — in der Freischützpartitur immer noch allerlei gefunden.

22. Mai 1866. Aufs neue 100 Fehler aus der Freischützpartitur.

23. Mai 1866. — es ist wirklich damit aufzuhören, man sieht mehr blaue Korrekturen wie schwarze Noten.

24. Mai 1866. Die Freischützpartitur wird lästig — der Dreck immer breiter — amico Jähns wird sich freuen.

26. Mai 1866. Die Preziosapartitur ernstlich vorgenommen; sie ist nicht so schofel wie die andre, aber immer hinreichend.

29. Mai 1866. An den bewußten Partituren immer noch zu arbeiten. Besuch bei Max von Weber; in seinem Garten gesessen; die korrigierte Partitur des Freischütz mitgenommen, woran sich die ganze Familie sehr amüsierte.

Am 30. Mai beendete er die Durchsicht beider Werke, ohne deswegen von ihrer Korrektheit überzeugt zu sein und macht sich nun sogleich über den Euryanthen-Klavierauszug. Bald tritt noch die Partitur des Werkes dazu, und die ersten Tage des Juni vergehen über dieser Arbeit. Rudorff hat sie bereits durchgesehen, aber noch viel zu tun übrig gelassen. Inzwischen ist die Kriegserklärung erfolgt; die Verwirrung, die allenthalben dadurch entsteht, läßt die Arbeit für kurze Zeit stocken. Lienau, der ein Nachlassen des Interesses an dem Herausgabeunternehmen infolge des Krieges fürchtet, drängt zum Abschluß, den ihm Rietz Ende Juni meldet. Mit seinem Sohne Walther vergleicht er nochmals Partitur und Klavierauszug, um Orthographie und Interpunktion beider in Einklang zu bringen. Am 9. Juli übersendet er dem Stecher C. G. Röder in Leipzig die Partitur der Euryanthe. Lienau erhält am 16. 8. die der Preziosa und des Freischütz und den Klavierauszug der Euryanthe, während dieser wiederum Rietz am gleichen Tage mit der Zusendung

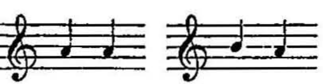
der neugestochenen Euryanthenpartitur, in deren Vorrede Rietz von Rudorff ehrenvoll erwähnt ist, erfreut. Die Neustiche werden an die Subskribenten verschickt, und am 28. November gehen zwei Exemplare für Hans von Bülow nach München ab; das eine davon ist — in Prachteinband — für Richard Wagner bestimmt.
Im März 1867 gibt Lienau auch 50 Exemplare des Freischütz bei Röder in Auftrag und weist ihn an, auf dem Titelblatt zu vermerken, daß die Neuausgabe von Dr. Julius Rietz besorgt sei. Auf dessen ausdrücklichen Wunsch unterbleibt diese Angabe.
Zur gleichen Zeit revidiert Rietz aber auch die Druckbogen zum dritten Bande der M. v. Weberschen Biographie des Meisters. Dieser Band enthält in der Hauptsache Aufsätze C. M. von Webers, die Rietz nur zum kleinsten Teil Bewunderung abzunötigen vermögen. Auch M. v. Weber teilt seine Meinung, daß sie zum Teil schwach und in einem Stil wie „Carlchen Mießnick" geschrieben seien. Auch findet er, daß Weber „mit sich, Meyerbeer u. a. scheußlichen Humbug getrieben habe." Max v. Weber zeigt ihm einen Aufsatz über Abt Vogler, „in welchen Vogler selbst die ihn am meisten lobenden Stellen hineingeschrieben hat." Rietz bemerkt dazu: So war es — so ist es! Die Reklame ist keine Erfindung der neuern Zeit! — Am 25. Juli ist auch diese Revisionsarbeit beendet.
Das Erscheinen der neuen Oberonpartitur war für Ende 1867 vorgesehen. Zu diesem Zeitpunkte wendet sich Lienau erneut an Rietz um Rat und Beistand und erhielt von ihm am 28. 12. folgenden Brief, der einen interessanten Einblick in die Auffassung Rietzens über den Plan einer Gesamtausgabe der Weberschen Werke gestattet:

„Lieber Herr Lienau. ... Mit Herrn von Weber habe ich gesprochen; vorläufig wünscht er, nur Ihnen die ungedruckten Sachen seines Vaters zur Veröffentlichung zu übergeben; indeß nicht ohne Honorar. Ich denke, er wird nicht gar hohe Bedingungen machen und darum rate ich, zuzugreifen, damit Ihnen ein Andrer nicht den Rang abgewinne, was bestimmt geschieht. Hr. von W. hat mir ein von Herrn Musikdirektor Jähns angefertigtes Verzeichnis der Nachlaßsachen C. M. v. Webers eingehändigt, und ich bin ganz Ihrer Meinung nach Einsicht desselben, daß Sie nicht all die unbedeutenden Kleinigkeiten, unfertigen Stücke, die später für andere Zwecke verwendeten und umgearbeiteten — sondern eine strenge Auswahl drucken und verlegen; 40 Jahre nach dem Tode des Komponisten wird, wie ich fürchte, nur ein sehr kleiner Teil des Nachlasses Interesse erregen. Lassen Sie sich also durch J. nicht berücken; ich werde Herrn v. W. zu überzeugen suchen, daß dem Ruhme seines Vaters mit der Publikation dieser Bagatellen ein schlechter Dienst geschieht; sollte mir das aber nicht gelingen und er sich etwa durch Ehren-Hans umstricken lassen, so rate ich Ihnen lieber die ganze Geschichte aufzugeben — finanziell kommt dabei gewiß wenig heraus, der Kunst wird aber ebenso gewiß dadurch nur ein sehr kleiner Dienst geleistet.

Was J.s Redaktion der Lieder anbetrifft, so ist sie nicht so ungeschickt und nachlässig wie seine früheren derartigen Arbeiten. Auf dem im Päckchen befindlichen Bogen habe ich trotzdem eine Reihe von Ausstellungen notiert, deren Berechtigung keines Beweises bedarf. Außerdem mache ich noch aufmerksam

1. auf eine Überfülle von Bemerkungen und Zusätzen. Wozu werden z. B. die ersten Worte eines Liedes, wenn es schon eine selbständige Überschrift hat, als zweite Überschrift wiederholt? Wen in der Welt interessiert Frl. Koch und Vorsteherin der Singakademie und integer vitae usw.? Wogegen die Angabe des Datums eines jeden Liedes verdienstlich ist.

2. auf die willkürlichen musikdirektorlich-jähnsschen Veränderungen salva venia Verböserungen des Notentextes! Wie kann er sich unterstehen, aus



zu machen, wie er es 100mal getan hat? wie ferner sich erlauben, die Originalakkompagnements der Lieder 5 und 6 in op. 23 nach seinem Belieben zu verändern? Wenn nun morgen ein Andrer die Lieder druckt und ein Andrer sie redigiert und der wieder vom eignen Geiste etwas dazutut und dann wieder ein dritter und so fort, so bleibt vom alten Weber schließlich garnichts mehr übrig. Gegen dies Verfahren würde ich an Ihrer Stelle ein kategorisch veto einlegen. Webers Noten dürfen in nichts verändert werden.

3. auf eine zweckmäßigere Einrichtung der Begleitung, so daß möglichst auf die Zeile das kommt, was die rechte Hand zu spielen hat, auf die untere, was die linke. Ab und zu wird dadurch ein 𝄞 oder 𝄢 hinzugefügt werden müssen, das ist aber besser, als die jeweilige Notenüberfüllung einer oder der andern Zeile und andre Übelstände mehr.

Alles, was ich Ihnen hier und auf dem beiliegenden Blatte über den Gegenstand gesagt habe, bitte ich Sie aber als ganz vertrauliche Mitteilung ansehen und demgemäß benützen zu wollen. Ich will mit Herrn J. durchaus in keinen Konflikt geraten. Alle diese Dinge können Sie als Musiker von Fach selbst ersehen und erkannt haben, — ich cediere Ihnen vollständig meine Rechte.

Daß Sie die Partitur des Oberon stechen lassen wollen, ist höchst ehrenvoll und erwünscht. So viel ich Sie dabei unterstützen kann, soll es gern geschehen. Doch wieviel ist das ohne Autograph? Könnten Sie dies nicht seiner Zeit durch diplomatische Konnexionen aus der Privatbibliothek des Kaisers von Rußland für einige Wochen erlangen? Vielleicht wäre Herr Paul Mendelssohn im Stande, darin etwas zu tun, und vielleicht würde die Sache befördert durch den Versuch, den Kaiser zur Annahme der Dedikation der Partitur zu bestimmen.

Überlegen Sie alles recht gründlich. Beim Oberon stellen sich keine besonderen Zweifelhaftigkeiten heraus; es ist auch ohne das Autograph eine gute Partitur herzustellen; indes besser ist besser, und man kann dann in vollster Gemütsruhe mit seiner Arbeit vor das Publikum treten. Auch zur Vorbereitung der zwölf

Arien für den Stich bin ich bereit; hierbei überrascht mich die Zahl, ich kann mit aller Mühe nur die Hälfte zusammenbringen, und das sind alles keine eigentlichen Konzertarien, sondern, so viel ich weiß, zum Einlegen in bestimmte Opern geschrieben. Wahrscheinlich bin ich aber in beiderlei Hinsicht nicht genau unterrichtet...

Ihr hochachtungsvoll ergebener
Julius Rietz.

Noch vielen Dank für das Korrekturexemplar des Freischützen. Ich sende es Ihnen, sobald ich den Blaustift in ein anderes Exemplar übertragen habe, wieder zurück, womit es wohl keine große Eile hat."

Diesem Briefe ist ein vierseitiger Bogen beigefügt, auf dem Rietz in allen Einzelheiten die Ungenauigkeiten nachweist, deren sich Jähns bei der Redaktion der Weberschen Lieder op. 23, 30 und 47 schuldig gemacht hat. —
Nach Erledigung der Lienauschen Aufträge ruht die Angelegenheit Weber einige Jahre. Erst im September 1870 wird die Verbindung mit Lienau wiederhergestellt, indem Rietz zur Ergänzung seiner Musikaliensammlung um Überlassung der im Lienauschen Verlage erschienenen Werke Webers bittet. Auf diesen Wunsch bezieht sich folgender Brief:

„... Recht fatal ist's mir, daß Ihre Antwort auf meinen Brief v. 2ten September nicht in meine Hände gekommen ist. Wo er geblieben, wird schwer zu ergründen sein, und ich bedaure nur, daß Ihnen dadurch das Opfer einer zweiten Antwort auferlegt worden ist, was ich denn freundlich zu entschuldigen bitte. Meinen herzlichsten Dank für die große Willfährigkeit, mit der Sie sich abermals geneigt zeigen, meinen Wünschen entgegenzukommen. Ich gerate aber dadurch tief in Ihre Schuld, und Sie täten mir den größten Gefallen, wenn Sie mir Veranlassung gäben, sie abzutragen. Wo ich also Ihren Zwecken dienlich und förderlich sein kann, da disponieren Sie ja und ohne alle Umstände über mich; die Revision der erfreulichen Partitur von „Kampf und Sieg" sehe ich als kleinen Anfang an; lassen Sie recht viel derartiges nachfolgen.
Im übrigen wäre es mir lieb, wenn Sie mir von den erbetenen Musikalien soviel sendeten, wie Ihnen zur Zeit möglich ist, und da ich gesehen habe, daß die in meinem Besitze befindlichen vier Klaviersonaten von Weber bezüglich des Formates sehr von Ihrer Ausgabe der Weberschen Klavierwerke abweichen und zwar so, daß sie garnicht mit diesen zusammenzubinden sind (es ist eine etwas ungetümliche Amsterdamer Ausgabe), so ersuche ich Sie, auch diese 4 Sonaten noch beizufügen; dagegen sehe ich von den Kompositionen für Klarinette oder Fagott, von denen ich mir Partituren habe schreiben lassen, ab, nur von der Sonate mit Klarinette nicht, wenn eine Partiturausgabe davon existiert. Die übrigen angeführten opera besitze ich in Ihrer Ausgabe und wenn diese, d. h. die Ausgabe, in Bänden nach dem Genre geordnet vorhanden ist, so wäre sie mir

in dieser Gestalt lieber, ich könnte Ihnen dann die einzelnen opera, welche ich besitze und welche noch völlig intakt sind, zurücksenden. Sehen Sie der Vollendung von „Kampf und Sieg" und von den Männerquartetten bald entgegen, so könnte die Sendung bis dahin aufgeschoben werden; im andern Falle würde ich um eine Separatsendung bitten, der denn auch wohl die Jubelkantate und „In seiner Ordnung" hinzugefügt werden könnten, nicht minder die Spontinischen Jubelschwestern. Ja, ja — Sie haben mich encouragiert, unverschämt zu sein und müssen sich nun schon gefallen lassen, wenn ich es redlich bin, weshalb ich denn zum Schluß noch auf die Lieder mit Klavierbegleitung hinweise.

Leben Sie recht wohl, empfehlen mich Ihrer Frau Gemahlin und seien bestens gegrüßt von

Ihrem hochachtungsvoll ergebenen
Julius Rietz."

Dresden, den 10. Oktober 1870.

So bedauerlich es ist, daß die Gesamtausgabe der Werke Webers damals unterblieb, so verständlich müssen wir den Standpunkt Rietzens finden. Er sah die Angelegenheit nicht als Wissenschaftler, sondern als praktischer Musiker. Die Wissenschaft kann aber für die Erkenntnis der Entwicklung eines Meisters auch der kleinsten Splitter seiner Werkarbeit nicht entbehren. Deshalb ist zu wünschen, daß die Wiederflottmachung der im Jahre 1926 begonnenen, seitdem aber wieder ins Stocken geratenen Weber-Gesamtausgabe nunmehr voll und ganz gelingen möge.

ERINNERUNGEN AN JOHANNES BRAHMS

VON ROBERT LIENAU

Die folgenden Ausführungen sind auszugsweise einem Büchlein entnommen, das der Inhaber der Lienau'schen Musikverlage in Berlin-Lichterfelde vor einiger Zeit als Privatdruck für seinen engsten Freundeskreis und soeben im öffentlichen Handel herausgegeben hat. Für die Erlaubnis zur Erstveröffentlichung sind wir dem Verfasser zu Dank verpflichtet. Die Schriftleitung

Mein Vater und Brahms

Die Beziehungen zu Johannes Brahms verdanke ich meinem Vater. Die „K. K. privilegierte Musikalienhandlung des Tobias Haslinger" in Wien hatte ihren Begründer und Herrn verloren: Tobias, der vertraute Freund, das „Adjutanterl" Beethovens und sein Verleger, war am 18. Juni 1842 gestorben. Sein junger Sohn Carl, mehr Künstler als Kaufmann, übernahm das berühmte Geschäft und änderte die alte Firma seltsamerweise in „Carl Haslinger quondam Tobias". Als er schon am 26. Dezember 1868 das Zeitliche gesegnet hatte, führte die Witwe Josefine Haslinger unter Beistand der altbewährten beiden Mitarbeiter Schubert und Thürmer das Geschäft fort und stellte es schließlich zum Verkauf.

Mein Vater Robert Lienau, der nach Absolvierung des Leipziger Konservatoriums für Musik 1864 den großen Berliner Musikverlag Schlesinger erworben hatte,

erfuhr davon, reiste kurzerhand nach Wien und schloß am 9. Dezember 1875 den großen Kauf ab. In der Folge trat mein Vater bei seinen nun häufigen Besuchen in Wien natürlich bald in den Musikerkreis um Brahms und lernte den Meister schon im Frühjahr 1876 persönlich näher kennen, gut eingeführt durch seinen intimen Freund, den Brahmsverleger Fritz Simrock. Das vornehme und ruhige Wesen meines Vaters, sein hohes Musikverständnis und wohl auch seine norddeutsche Natur und Sprache bewirkten, daß Brahms ihn besonders freundlich aufnahm und ihn schätzen lernte. Ich erinnere mich, daß mein Vater, so oft er aus Wien zurückkehrte, uns von Brahms und seiner Freundesrunde erzählte, von den Musikabenden bei Faber's, von Hanslick, mit dem er sich als Antiwagnerianer fand, vom Tonkünstlerverein und dergleichen mehr.
Geschäftlich hat mein Vater nichts mit Brahms zu tun gehabt. Nur einmal trat er in einen kurzen geschäftlichen Briefwechsel mit ihm, da er den Versuch machen wollte, Brahms zur Komposition einer Oper anzuregen und ihm einen geeigneten Text zu empfehlen. Diese Briefe meines Vaters wurden im Brahms-Briefwechsel abgedruckt, die ablehnenden Antworten sind leider verloren gegangen. Max Kalbeck hat sie für seine Biographie noch in Händen gehabt. Brahms machte aber trotz seines engen Verhältnisses zu Simrock meinen Vater gelegentlich auf neue und talentvolle Tonsetzer aufmerksam, z. B. auf den jungen Anton Dvořák, von dem dann auch eine Anzahl seiner früheren Werke bei Schlesinger erschienen; auch die reizvollen humoristischen Streichquartette über Volkslieder von Moritz Käßmayer sind seiner Empfehlung zu verdanken.

Erste Begegnung mit Brahms 1890

Am 6. Juni 1890 kam ich nach Wien, um in unserer Musikalienhandlung meine Sachkenntnisse als zukünftiger Musikverleger zu bereichern. Das Geschäft stand unter der Leitung des uralten Prokuristen Schubert, der sich rühmte, als Knabe noch Beethoven gesehen zu haben.
Meine Hoffnung und der Wunsch meines Vaters, Brahms zu sehen, gingen bald in Erfüllung. Am 21. Juni heißt es in meinem Tagebuch: „Mittags meldet unser Ferdinand, der weißbärtige Hausdiener, Faktotum der Firma, mit untertänigster Verbeugung dem „Herrn voon Lienau", daß er Brahms auf der Straße getroffen habe. Ich eile nachmittags nach Hause, ziehe mich besuchsmäßig an und stiefele hinaus zu dem großen Meister, zur Karlsgasse Nr. 4, die steinernen Stiegen hinauf, vor die weiße Glastür. Er empfängt mich äußerst liebenswürdig in Hemdsärmeln, ist sehr vergnügt und munter. Ein halbes Stündchen wird verplaudert. Besonders interessant waren seine Bemerkungen über den italienischen Komponisten Scarlatti, den er zu studieren und zu lieben scheint. Er lud mich dann gleich ein, zum Abend in das Gasthaus zum „Roten Igel" zu kommen, wo ich ihn mit Professor Epstein und Prof. Gänsbacher fand, und wo wir bei gutem Trunk lange sehr vergnügt beisammen saßen."

Der erste Eindruck, den ich von Brahms hatte, war ein ganz anderer, als ich unerfahrener Jüngling mir gedacht hatte. Die Einfachheit und Leutseligkeit, sein heiteres, witziges, harmloses Geplauder mit der etwas heiseren, hohen Stimme und dem Anklang an Hamburger Dialekt, sein Interesse für alles Schöne und Große, nicht zuletzt sein prachtvolles Haupt auf dem kleinen, gedrungenen Körper — alles war mir unerwartet, überraschend — und beglückend. Gleich von Anfang an bekam ich das Gefühl, daß Brahms mich gern hatte und meinen Besuch nicht als den eines beliebigen Fremden auffaßte. Und in der Folgezeit hat es sich immer wieder gezeigt, daß der Alte mich als einen jungen und lieben Freund betrachtet hat. Seine Zuneigung zu mir war wohl auch auf seine Sympathie für meinen Vater und vielleicht auf die Hochschätzung vor allem Alten und Ehrwürdigen zurückzuführen, d. h. in diesem Falle vor unserem berühmten, mit Beethoven verbundenen Musikverlag Tobias Haslinger. Brahms hat später oft in meiner Gegenwart zu Fremden gesagt: „Wenn Sie über Musik und Noten etwas wissen wollen, gehen Sie nur zu Haslinger, dort weiß und hat man alles!" Und wenn er im „Roten Igel" saß und mit seinen Tischgenossen über musikalische Fragen diskutierte, schickte er wohl den Piccolo über die Gasse zum Haslinger, um irgend ein altes Notenheft, „das sicher dort am Lager war", holen zu lassen.
Mit dem oben erwähnten Gespräch über Scarlatti hatte es folgende Bewandtnis: Tobias Haslinger hat eine von Carl Czerny besorgte, umfangreiche Sammlung der Klavierwerke Scarlattis veröffentlicht, ein monumentales Werk von etwa 25 Heften, das aber längst vergriffen war. Brahms besaß ein seltenes Exemplar und zeigte es mir. Er wies dabei auf die große Bedeutung dieses Meisters hin und nannte es meine Pflicht als Nachfolger Haslingers, eine neue wohlfeile Auflage des Werkes zu veranstalten, um den Musikschülern das Studium dieser herrlichen Klavierstücke zu ermöglichen, denn die vorhandenen neueren Ausgaben enthielten nur eine mangelhafte Auswahl. Brahms lobte auch die sorgfältige Arbeit des Herausgebers Czerny. In späterer Zeitt ist er mir gegenüber immer wieder auf diesen Lieblingsgedanken zurückgekommen.

1891—1893

Mein zweiter Wiener Aufenthalt währte von 1891 bis 1893, mehr als zwei Jahre, nur unterbrochen durch kurze Reisen in die Heimat. In unserer Musikalienleihanstalt drängten sich die Abonnenten von früh bis spät, um Unterrichtsstoff, Unterhaltungsmusik, besonders die vierhändigen Bearbeitungen und Opernauszüge, aber auch die neuesten Operetten und Tänze zu „tauschen". Wenn irgend ein neues, erfolgreiches Musikstück erschienen war, so lagen auf dem Ladentisch schon ein Dutzend der eingerollten Exemplare bereit, die wie warme Semmeln abgingen.
Schon bald nach meiner Ankunft machte ich Brahms meinen Besuch. Als ich ihm gemeldet wurde, schallte es laut aus dem Nebenzimmer: „Ist's der Vater oder der Sohn?", worauf ich antwortete: „Der Sohn, — er will zum ‚heiligen Geist',

ein kleiner Scherz, dem ein lachender Willkommengruß und lustige Plauderei folgten. Ich junger Mensch war dann ganz beschämt, als der ehrwürdige Brahms mir schon wenige Tage darauf im Geschäft um die Mittagsstunde, bevor er in den gegenüberliegenden „Igel" zum Essen ging, seinen formellen Gegenbesuch machte und fast eine halbe Stunde vor mir am Ladentisch saß. Brahms lotste mich nun in seinen geliebten Tonkünstlerverein, und so kam ich dann bald in diesen mir schon zum Teil bekannten Brahms-Kreis hinein. Die Höhepunkte dieser interessanten Zeit wurden die regelmäßigen Musikabende des Wiener Tonkünstler-Vereins und die Sonntagsausflüge mit dem Meister und seinen Freunden.

Die Sonntagsausflüge

Zu diesen Ausflügen im Winterhalbjahr, an denen Brahms immer teilnahm, wenn er in Wien war und nur irgend Zeit hatte, ergingen keine bestimmten Aufforderungen. Jeder Eingeweihte wußte, daß Sonntags um 10 Uhr vor dem „Heinrichshof", dem Kaffeehaus gegenüber der kaiserlichen Oper, der zwanglose Versammlungspunkt war. Erst dort wurde das Ziel bestimmt, meist von Brahms selbst, und zunächst Stellwagen oder Tram benutzt, um ins Freie zu gelangen. Ein mehrstündiger Marsch durch die Berge, dann — als unerläßliche Bedingung — ein gutes Mittagsmahl! Nach dem ausgedehnten Essen ging's gemächlich bis zum Dunkelwerden heimwärts. Die Stimmung war immer ungezwungen und lustig, viel harmlose Witze flogen hin und her; man genoß Natur und Losgetrenntsein von Großstadt und Kultur. Brahms schritt mächtig voran, den Hut in der Hand auf dem Rücken, bei schönen Aussichtspunkten stehenbleibend und die Rundsicht erläuternd. Kamen uns Kinder in den Weg, so zog er ein paar „Zuckerln" aus der Tasche, die er sich im Kaffeehaus einzustecken pflegte, und verteilte sie, dem Kleinsten das größte Stück, jeden nach Namen und Alter fragend. Unser Verkehr mit Brahms war hier, im Verein, im Gasthaus und wo immer man mit ihm zusammentraf, höchst zwanglos. Er wurde einfach „Herr Brahms" oder „Herr Doktor" angeredet; die Benennung „Meister" im Gespräch habe ich in unseren Kreisen nie gehört. Das wäre viel zu steif gewesen!

Aus meinem Tagebuch lasse ich hier ein paar Aufzeichnungen folgen, wie ich sie damals unter dem unmittelbaren Eindruck für mich niedergeschrieben habe. Unter dem 6. Januar 1892 heißt es: „Heut ist Feiertag und herrliches Winterwetter. Um 10 Uhr eile ich zum Heinrichshof und traf dort Wiens musikalische Größen: Brahms, Door, Heuberger, Mandyczewski, Schönner, Conrat und andere. Brahms eilte mir lachend entgegen, und in seiner hübschen Hamburger Aussprache „Oh, lieber Lienau" begrüßte er mich herzlich. Gerade zur rechten Zeit kam der Penzinger Pferdebahnwagen, und ich nahm vorne mit Brahms und anderen Stehplatz. Ein jüngerer Herr bot dem Doktor seinen Sitzplatz an, was dieser mit den Worten „Sie halten mich doch wohl nicht für einen alten Mann" nur zögernd annahm. Während der Fahrt kramte er allerhand uralte Bücher-Antiquaria aus

seinen Taschen aus. Von Penzing ging nun der Marsch durch Liesing und Mauer nach Rodaun, in forschem Tempo, Brahms meist den Hut in der Hand, beide Hände auf dem Rücken, so daß die langen grauen Haare um die Stirne wehten. Infolge der gestrigen stürmischen Aufnahme seines Quintetts war er vortrefflich gelaunt. „Sehen Sie, dort liegt Wien! Und da, da ist die Leihanstalt von Haslinger!" rief er, als wir bei einem herrlichen Aussichtspunkt uns wieder sammelten. Über Musik ward so gut wie gar nicht gesprochen, nur einmal sagte er mir: „Sie, Herr von Lienau, vergessen S' aber nicht, mir die achte Bruckner-Sinfonie zu schicken. Interessiert mich doch sehr. Werde sie wohl kaufen. Und der Draeseke soll ja auch eine akademische Festouverture gemacht haben. Sehen Sie doch, ob Sie mir dieselbe verschaffen können." Beim Mittagessen in Rodaun ging's sehr lebhaft her, zumal sich noch drei Damen zu uns gesellt hatten, zwischen denen Brahms mit besonderem Behagen sein Mahl einnahm.

Um 1/23 Uhr brach man allmählich nach Kaltenleutgeben auf, auf herrlichem Waldwege vielfach bergan, wo der Meister stöhnend mitwanderte. Das Klettern nach der Mahlzeit war ihm doch etwas beschwerlich. „Bitte, meine Herrschaften, 's ist spät zum Zug, nicht tändeln!" rief Door mahnend, und Brahms erwiderte, zu den Damen gewendet: „Ich habe ja gar nichts zum Tändeln!" Einem kleinen Knaben gab er beim Abstieg leutselig die Hand. „Oh, mein Junge, du mußt nun den ganzen Berg hinaufklettern! Aber schenk mir deine schöne Mütze, ich geb dir auch meinen Hut." Der Bub antwortete zitternd „Nein!", und Meister Brahms wanderte lachend weiter. — Als ich durch Irrtum ein falsches Billet zur Rückfahrt löste und bei Entnahme des Zuschlagbillets entdeckte, daß ich um 5 Kreuzer billiger fuhr, meinte Brahms: „Nun ja, die Musikalienhändler haben eben Rabatt!" So weiß der Meister überall und Jedem ein Scherzwort zu sagen. Wie selten ist wohl ein großer Mann im Umgang so einfach und so gewinnend!" —

Allerlei G'schichten

Nach einem Konzert im großen Musikvereinssaal, in dem Brahms auf seinem verborgenen Platz oben im Hintergrund der Direktionsloge gesessen hatte, und nach dem anschließenden Schmaus in der „Tabakspfeife" begleiteten wir Brahms nach Hause. Er, wie immer den Hut in der Hand auf dem Rücken, zwischen Jenner und mir. Irgendwie kamen wir aufs Heiraten, dafür und dawider, zu sprechen. Als wir nun in die Karlsgasse einbogen und vor dem Hause Nr. 4 auf den Hausmeister warteten, sagte Brahms abschließend: „Sehn Sie, nun geh ich hinauf und trete in mein Zimmer, und da bin ich ganz allein! Ach, ist das dann herrlich!" Er lachte, wir schwiegen. Da knarrte die Haustür, und der einsame Meister verschwand im Dunkel, — um allein zu sein mit seiner Muse. —

*

Brahms schwärmte, wie mein Vater berichtet, in einem Gespräch am Stammtisch einmal für Johann Strauß (Sohn), pries dessen Erfindung, die feine Instrumentation, z. B. in der Verwendung der Posaunen usw. und sagte: „Eine Bearbeitung der Walzer für Klavier zu vier Händen in guter Auswahl, Satz aber so, wie sie instrumentiert sind, das wäre eine Aufgabe für den Verleger!" Im Anschluß daran hat mein Vater die sämtlichen bei Haslinger erschienenen Straußwalzer an Brahms geschenkt, wofür dieser sich dann in einem Brief herzlich bedankte. Später hat Brahms in Wien mir wiederholt nahegelegt, eine für das Studium bestimmte kleine Partitur-Ausgabe der Walzer zu drucken: „Aus diesen Meisterwerken der Melodie, der Form und der Instrumentation könne ein Musikschüler viel lernen." Nebenbei: Auch Hans von Bülow schätzte diese älteren Walzer von Strauß besonders und hat sogar 1888 und 1889 in großen Philharmonie-Konzerten in Berlin und Hamburg die „Volkssänger", „Lockvögel", „Phönixschwingen", „Nachtfalter" zum Jubel des Publikums aufgeführt. Bülow hat meinem Vater die Serie der Opuszahlen 114 bis 131 als den „besten Jahrgang des Strauß'schen Weinbergs" bezeichnet. —

Abschied von Wien

Mitten aus dem Beginn meines dritten Wiener Winters wurde ich plötzlich herausgerissen und kehrte nach Berlin zurück. Daß Brahms mich nicht ganz vergessen hatte, bewies er schon im nächsten Sommer. Am 22. Mai 1894 erhielt ich aus Ischl einen dicken Brief mit der wohlbekannten Handschrift, darin lag jene bekannte, von Frau Fellinger aufgenommene wundervolle Photographie: Brahms sitzt am Fenster und blickt sinnend hinaus. Auf der Rückseite hatte Brahms für mich die Worte geschrieben: „So schaut gar Mancher in Wien nach Ihnen aus! Gewiß nicht zum wenigsten herzlich gedenkend und verlangend Ihr J. Br." — Als ein Heiligtum bewahre ich dieses Bild mit seiner ehrenvollen Widmung. —

Die junge Generation hat das Wort:

HOCHSCHULREFORM – STUDIENREFORM

EIN WORT ZUR ERZIEHUNG DES KÜNSTLERISCHEN NACHWUCHSES

VON HERBERT KLOMSER

In vielen Kreisen der deutschen Öffentlichkeit wird heute den Musikhochschulen für Musik der Vorwurf gemacht, daß sie nicht mehr in diesem Maße Künstler hervorbringen, wie man dies von „Hochschulen" verlangen und erwarten kann. Auch ist die Stellung der Hochschulen in den größeren deutschen Städten nicht so — wie oft gerade im Ausland — nämlich, daß die Hochschule in dieser Stadt auch auf musik-

kulturellem Gebiet eine gewisse führende Rolle spielt. Dieser Vorwurf, so ungeheuerlich er klingt, entspricht leider bis zu einem gewissen Grade den Tatsachen. Nun taucht natürlich unwillkürlich die Frage auf: Ist das deutsche Volk so arm an Talenten und Begabungen, daß es nicht einmal mehr den Hochschulen gelingt, dem deutschen Volke den nötigen Künstlernachwuchs zu sichern?
Jeder, der die großen künstlerischen Veranlagungen unseres Volkes kennt, muß diese Frage verneinen. — Als langjähriger Studentenführer der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin hatte ich Gelegenheit, nach den wahren Ursachen dieser Tatsachen zu forschen und glaube, sie gefunden zu haben. Diese Ursachen sind tief und gefährlich, und nur die gänzliche Beseitigung derselben wird den Weg frei machen für den Künstlernachwuchs, dessen unser Volk bedarf. —

Die wahren Ursachen dieser Gefährdung sind:

1. Die geradezu katastrophalen finanziellen Verhältnisse unserer Studierenden. Man kann gewisse Folgen verstehen, wenn man weiß, daß an der Hochschule 29% der Studierenden einen Monatswechsel unter Mk. 50.— und weitere 22% unter Mk. 95.— haben. Von diesem Gelde sollen sie ihren gesamten Lebensunterhalt bestreiten. Weitere 20% wohnen unter teilweise noch schlechteren Verhältnissen bei ihren Eltern. Auf diese Weise ist weit über die Hälfte der Studierenden gezwungen, sich das Geld für den Lebensunterhalt selbst zu verdienen. Es ist aber kaum anzunehmen, daß das Künstlertum in einem Menschen gefördert oder geweckt wird, wenn Instrumentalisten dreimal wöchentlich oder — wie manche Andere — jede Nacht in einem mehr oder minder zweifelhaften Lokal der Berliner Vorstädte schleimige Jazzmusik spielen müssen, um dann nach zwei- bis dreistündigem Schlaf den ganzen Tag auf der Hochschule zu arbeiten; oder wenn junge Sängerinnen und Sänger, die im wichtigsten Entscheidungsstadium ihrer Stimme stehen, diese Stimme in Berufschören ausschreien, in Theatern jeden Abend als Statisten oder Choristen arbeiten, oder tagelang draußen in irgendeinem Filmatelier statieren; oder wenn wieder andere sich als Schreibkraft, Kellner, Nachtportier oder Chauffeur ihren Lebensunterhalt verdienen müssen. — Es gibt wohl kaum ein Studium, welches soviel Nervenkraft und Konzentration verlangt, wie gerade das Musikstudium. Unter diesen Umständen ist es aber unmöglich, aus diesen Menschen, die ein vierjähriges Studium unter solchen Voraussetzungen hinter sich haben, einmal den künstlerischen Nachwuchs des deutschen Volkes zu stellen. Und dabei sind gerade d i e s e in den allermeisten Fällen die Begabtesten. Man soll ja nicht Musik studieren, weil man Geld hat, sondern weil man die Begabung in sich trägt. Der Musikstudent muß sich voll und ganz auf seine Arbeit im Einzelnen, wie auch in der Gemeinschaft konzentrieren können. — Es wird heute sehr oft der Einwand gemacht, daß sich früher die Musikstudenten auch durcharbeiten mußten und trotzdem etwas geworden sind. Diese Menschen vergessen aber ganz, daß sie eine gesündere Jugend hatten, als die jetzige studentische Generation, die fast ohne Ausnahme aus den Jahrgängen 1914—20 stammt. —

Die Direktion der Hochschule und die Studentenführung, bzw. das Studentenwerk, bemühen sich nach Kräften, diese Not durch Erlassung der Studiengebühren, Freitische, Beihilfen usw. zu mildern. Aber die Summen, die dafür zur Verfügung stehen, sind viel zu gering, um wirksame Abhilfe zu schaffen.

2. Ein weiterer Grund ist die Unzulänglichkeit des Unterrichtes. Z. B. hat der Gesangstudierende wöchentlich 2 halbe Stunden Gesangsunterricht. Der Anfänger soll womöglich in der ersten Zeit ohne Kontrolle des Lehrers überhaupt nicht singen. Wenn er nun z. B. am Montag eine halbe Stunde gehabt hat, muß er bis Donnerstag warten und hat natürlich inzwischen alles vergessen. Oft hat er im Semester nur ganze 16 Unterrichtsstunden genossen! Ich verweise hier auf die Schulen in Italien, wo die Sänger täglich Unterricht haben. Ähnlich, wenn auch nicht so gefährlich, ist es in den anderen Klassen. Dazu kommen noch die viel zu langen Ferien, die immer wieder die Aufbauarbeit unterbrechen und hindern.

3. Ein weiterer Nachteil ist es, daß die Berliner Musikstudenten die an der Hochschule erlernten Dinge in den seltensten Fällen an den großen Vorbildern erleben können. Man wird von Musikstudenten aus dem Reich sehr oft beneidet, weil man in Berlin an der Quelle sitzt und ständig die großen Sänger, Dirigenten und Solisten hören und sehen kann. Leider ist das aber nicht so. Bei uns gehen Sänger und Sängerinnen ins Engagement, die noch nie oder ganz selten in der Staatsoper waren, die von dem erlernten Rollenrepertoire höchstens ein Viertel auf der Bühne gesehen haben; es beenden Dirigentenschüler und Instrumentalisten ihr Studium, die nie oder selten in den großen Philharmonischen Konzerten berühmter Dirigenten und Solisten gewesen sind. Mangelndes Interesse? Nein! Hohe Eintrittspreise und für uns so viel wie gar keine Ermäßigungen sind die Gründe. Mehr als 500 Studierende an unserer Hochschule bekommen für die Staatsoper wöchentlich durchschnittlich 15 (!) ermäßigte Karten zu Mk. 1.— und 75 Pfg.; und auch diese nur für mittelmäßige Vorstellungen. Für Aufführungen des „Ring des Nibelungen" oder der „Meistersinger" oder für Gastspiele und sonstige große Werke haben wir noch nie ermäßigte Karten bekommen. Beim Deutschen Opernhaus ist es etwas besser, obwohl wir auch da von den ganz bedeutenden Werken ausgeschlossen sind. Für die Philharmonischen Konzerte bekommen wir überhaupt keine Ermäßigungen; nicht einmal für die Generalproben. Wir kämpfen schon jahrelang um eine Änderung dieses unmöglichen Zustandes — aber bisher ohne Erfolg. Warum kann es in Berlin nicht so sein, wie in anderen deutschen Städten oder im Ausland, wo die Musikstudenten täglich für lächerlich wenig Geld die Staatsoper und die größten Konzerte besuchen können?

4. Eine große Gefahr bilden die ersten Jahre nach dem Abgang von der Hochschule. Viele Sänger und Sängerinnen, die weit überdurchschnittlich begabt waren, wurden in den ersten Jahren ihrer Bühnentätigkeit von den Regisseuren und Kapellmeistern derart ausgenutzt, daß sie nach kurzer Zeit „ausgeschrieen" waren und sich

bald kaum noch im Durchschnitt halten konnten. Es muß in den ersten Jahren mehr Rücksicht genommen werden, denn der junge Musiker ist gerade in dieser Zeit mitten in seiner künstlerischen Entwicklung.

5. Ein besonderes Kapitel auf diesem Gebiete ist die Konkurrenz durch die Privatmusikstudierenden. — Wir lehnen heute die früher übliche Erziehung des Musikstudenten ab. Erstens, weil er sich immer mehr auf ein Instrument oder seine Stimmbänder spezialisierte, und zweitens, weil er durch ungesunden Individualismus und sein Einzelgängertum sich immer mehr vom Leben des Volkes in die höheren Sphären der Klänge verirrte und dadurch mit dazu beigetragen hat, daß das Volk heute die großen Kulturgüter der Deutschen nicht mehr versteht und das Vakuum zwischen dem Volk und dem Musiker immer größer wurde. Um dem ersten Übel abzuhelfen, bemühen sich heute die Hochschulen, jedem Musikstudierenden möglichst viel allgemeines Musikwissen mitzugeben. Es ist unmöglich, daß ein Sänger nur seine Stimmbandtechnik und sein Gesangsrepertoire kennt und von dem ungeheuren übrigen Musikschatz keine Ahnung noch Interesse dafür hat. An den Hochschulen hat er Gelegenheit, sämtliche Zweige der Musik kennen zu lernen und später nicht nur Sänger, Geiger oder sonst etwas zu sein, sondern im wahrsten Sinne des Wortes Musiker und Musikant, als einer, der etwas von Musik versteht. Dem zweiten Übel abzuhelfen, ist Aufgabe und Ziel der Studentenführung. Hier wird jeder deutsche Musikstudent über die großen Zusammenhänge des Urquells aller deutschen Musik, das deutsche Volkslied und die Werke unserer Meister aufgeklärt. Es wird ihm Gelegenheit gegeben, das große Leben, das er ja später klingen machen soll, kennen zu lernen; er lernt vor allem einmal, selbst einfach zu musizieren und zu singen, so wie draußen das Volk singen und musizieren soll. Nachdem vor dem Umbruch unser Volk dem Volkslied und dem Selbstmusizieren fast völlig entwöhnt war und höchstens noch scheußliche Schlager trällerte, steht der Fachmusiker vor der großen Aufgabe, das Volk wieder auf den richtigen Weg zu führen. In der Facherziehung der Kameradschaften wird der junge Musikstudent auf diese Aufgaben vorbereitet. Dies alles bedeutet natürlich gesteigerte Anforderungen, die an den Einzelnen gestellt werden. Diese Tatsache veranlaßt aber viele junge Menschen, lieber privat bei irgendeinem Lehrer Musik zu studieren. Es sind dies in den meisten Fällen Menschen, die schon in diesem Alter zu Einzelgängern neigen, die nicht in einer Gemeinschaft leben wollen, die sich den großen Verpflichtungen ihres späteren Berufes entziehen wollen. Außerdem setzt das Privatmusikstudium heute in den allermeisten Fällen den Besitz größerer Geldmittel voraus. Nun studiert dieser junge Mensch privat einige Jahre irgendein Instrument und ist dann nach Ablauf dieser Zeit für die Öffentlichkeit und die staatlichen Stellen gleichberechtigt dem Hochschüler. Dies empfinden wir natürlich als eine große Ungerechtigkeit. Wir bemühen uns, an der Hochschule einen wirklichen Musiker und musikalischen Führer im Volk zu erziehen und der Andere, der meist nur sein Spezialinstru-

ment kennt und beherrscht, hat von all den großen und wichtigen Problemen unserer neuen Musikkultur keine Ahnung. Dafür ist er aber am Ende gleichberechtigt! Und so werden die Fälle immer häufiger, daß sich junge Menschen für das Privatstudium entscheiden: so gehen den Hochschulen und der Gemeinschaft immer mehr Talente verloren.

6. Eines der größten Hindernisse aber ist, daß gerade die größte Hochschule im deutschen Reich, die Hochschule für Musik zu Berlin mitten in dem entnervenden Gehetze dieser Riesenstadt liegt.
Die Studierenden wohnen, wieder durch finanzielle Gründe bedingt, in ganz Berlin verstreut, sowie auch in Vororten, wie Potsdam, ja sogar in Luckenwalde. Sie müssen also immer einen sehr weiten Weg zur Hochschule zurücklegen, und da der Unterricht in den verschiedenen Fächern oft über den ganzen Tag verteilt ist, sind viele gezwungen, entweder den ganzen Tag in der Hochschule herumzusitzen oder die halbe Zeit auf der U- oder S-Bahn zu verbringen. Da die Hochschule durch die räumliche Beschränkung nicht in der Lage ist, den Studierenden in ihrer Freizeit Möglichkeit zum Arbeiten zu geben, müssen sie die freien Stunden in der kleinen, oft ganz verqualmten Kantine zubringen. Dies hat natürlich zur Folge, daß viele durch die ewige finanzielle Sorge, durch das Gehetze der Großstadt und den Leerlauf durch das Herumsitzen während der oft mehrstündigen Pausen, jeden Schwung verlieren, um das Künstlertum zu erreichen, wofür die Begabung vorhanden ist.

Wie kann man nun diesem Übel abhelfen? Es ergeben sich folgende Forderungen:

1. Mehr Unterricht in den einzelnen Hauptfächern!

2. Opern- und Konzertdirektionen haben sich mehr der Verantwortung bewußt zu werden, die auch sie für den künstlerischen Nachwuchs tragen müssen, indem sie diesem Gelegenheit geben, an den großen Vorbildern zu lernen.

3. Jeder, der später einmal als verantwortlicher musikalischer Führer im Volke stehen oder als ausübender Künstler dem Volke Vorbild sein will, muß die Hochschule besuchen, um seiner verantwortungsvollen Aufgabe gewachsen zu sein.

4. Die Hochschule in der heutigen Form hat baldmöglichst zu verschwinden. Wir fordern für die Reichshauptstadt eine Hochschule, die nicht mitten im Getriebe der Großstadt liegt, sondern draußen in der herrlichen Umgebung von Berlin. Irgendwo im Wald an einem See müßte man dieses Haus errichten, wo alle Studierenden internatsmäßig untergebracht sind. Dort in der freien Natur könnte jeder arbeiten, wann und wie er will; alles könnte auf Gemeinschaftsarbeit aufgebaut sein; durch gemeinschaftlichen Sport und Wanderungen könnte man einen Musikernachwuchs erziehen, der, selbst gesund an Leib und Seele, endlich wieder einmal lernt, wie man in der Gemeinschaft lebt, und wie das große Wunder der Natur um den Menschen auf ihn einwirkt und ihn zu einer Persönlichkeit und einem schöpferischen Menschen formt. Die Hochschule müßte so liegen, daß man jederzeit in der

Lage wäre, mit der S-Bahn nach Berlin zu fahren, um hier gemeinschaftlich Konzerte oder Theater zu besuchen.[1] — Die finanzielle Seite wäre so zu regeln, daß jeder Studierende gemäß dem Einkommen des Vaters einen ganzen, halben, drittel Zahlplatz bezahlt oder in ganz besonderen Fällen einen Freiplatz erhält. Die nötigen Mittel müßten vom Staat zur Verfügung gestellt werden. Natürlich dürften nur solche jungen Menschen aufgenommen werden, die überdurchschnittlich begabt und charakterlich und politisch vollkommen einwandfrei sind. — Bis zur Verwirklichung dieses Planes müßten, den gegebenen Verhältnissen entsprechend, die nötigen Mittel zur Verfügung gestellt werden, um auch jetzt schon den sich in ärgster Not befindenden Studierenden zu helfen.

Das deutsche Volk ist so reich an künstlerischen Begabungen, und es ist heute wirklich an der Zeit, daß man überall in der Jugend Ausschau hält, um diese zu entdecken und ausbilden zu lassen. Wenn diese jungen Menschen richtig geführt werden und nicht durch ihre Armut gezwungen sind, ihre Begabungen als Kaffeehausgeiger u. a. zu verpuffen, dann wird uns endlich wieder eine Künstlergeneration erwachsen, die gesund ist, die mitten in der großen Gemeinschaft des deutschen Volkes steht, und die sich ihrer entscheidenden Aufgaben gegenüber dieser Gemeinschaft als musikalische Führer im Volk bewußt sind.

Träger deutscher Musikkultur:

DIE KUNST DES NOTENSTECHERS

VON KURT SÄUBERLICH

Es ist bekannt, daß nach Gutenbergs grundlegender und entscheidender Erfindung des Gießinstrumentes für die beweglichen Lettern die Herstellung von Schriftsatz durch vier Jahrhunderte hindurch ziemlich unverändert geblieben ist. Erst das Ende des 19. Jahrhundert schenkte uns die Setzmaschine, die die Herstellung des Satzes in vollkommen andere Bahnen lenkte und neue, ungeahnte Möglichkeiten erschloß.

Die Geschichte der Notenvervielfältigung zeigt eine hierzu lange Zeit parallel gehende Entwicklung. Bevor Gutenberg die aus Metall gegossene bewegliche Letter schuf, hatte man bereits Schrift in Holzplatten geschnitten und von diesen regelrecht gedruckt. Es lag denkbar nahe, dasselbe mit Noten zu versuchen, und das ist damals auch tatsächlich geschehen. Als dann die bewegliche Metall-Letter ihren Siegeszug begann, bemühte man sich, dieses Verfahren sinngemäß auch der Herstellung von Noten dienstbar zu machen. Wir wissen, daß an der Verbesserung des in Italien

[1] Anläßlich dieser Forderung des Verfassers sei auf die großzügige Planung der neuen Hochschulstadt in unmittelbarer Nähe des Reichssportfeldes hingewiesen, deren Bau mit der feierlichen Grundsteinlegung zum Haus der Wehrtechnischen Fakultät in Anwesenheit des Führers und Reichskanzlers bereits seinen Anfang genommen hat. (Anmerkung der Schriftleitung)

aufgekommenen Noten-Satz-Verfahrens Peter Schöffer, der berühmte einstige Mitarbeiter Gutenbergs, in den letzten Jahren seines Lebens gearbeitet hat.
Dann nimmt die Entwicklung plötzlich einen anderen Weg. Der im 16. Jahrhundert zur Blüte gekommene Kupferstich erwies sich bald als der für Notenherstellung ungleich geeignetere Weg, und schon damals wurde der Grundstein für den Notenstich im heutigen Sinne gelegt. Vor dem Stich tritt sofort der Notensatz mit seinen beweglichen Lettern in den Hintergrund, obwohl Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf in der Mitte des 18. Jahrhunderts den Notensatz noch einmal weitgehend verbessert und in die Form gebracht hatte, in der er heute noch Verwendung findet.
Die mit der Hand gestochene Notendruckplatte ist seitdem die unbestrittene Grundlage für die Notenherstellung geblieben. Nur Grenzgebiete können ihr streitig gemacht werden, und zwar vom Notensatz bei sehr einfacher Musikgestaltung mit viel Text, und von der Notenschrift, die auf Spezialpapiere gezeichnet wird, wenn bei sehr kleinen Auflagen, die durch den Stich verhältnismäßig teuer zu stehen kommen, der Anspruch auf Qualität hinter wirtschaftlichen Erwägungen zurückstehen muß.
Unzähligen Bemühungen zum Trotz ist es noch nicht gelungen, ähnlich wie bei der Setzmaschine auch die Arbeit des Stechers zu mechanisieren und maschinell zu beschleunigen. Das Zeitalter der letzten sprungartigen Entwicklung, das der Schriftsatz erlebt hat, ist für den Notenstich noch nicht angebrochen. Auch die neuerdings in der Presse wiederholt erwähnte Notenschreibmaschine vermag dieses Problem nicht zu lösen. Sie mag für bestimmte und begrenzte Zwecke eine brauchbare Erfindung sein, daß sie jedoch jemals die Stichtechnik ersetzen und verdrängen könnte, gilt für jeden mit der Materie Vertrauten als ausgeschlossen.
So ergibt sich in unserer Zeit der sich geradezu überstürzenden technischen Erfindungen die einigermaßen überraschende Tatsache, daß die Notenherstellung als Grundlage unverändert seit Jahrhunderten immer noch die kunstvolle und mühsame Handarbeit des Stechers erfordert.
Dies kommt einem besonders lebhaft zum Bewußtsein, wenn man in einer modern eingerichteten vielseitigen Großdruckerei, wie z. B. bei der auch als Musikaliendruckerei seit vielen Jahrzehnten rühmlich bekannten Firma Oscar Brandstetter in Leipzig, nach Durchquerung großer Säle mit rasselnden und dröhnenden Setzmaschinen, endlosen Reihen moderner Schnellpressen und riesigen Offset- und Tiefdruck-Rotationsmaschinen die Notenstichabteilung betritt. Da hat man im ersten Augenblick beinahe das Gefühl, in einen Museumssaal zu kommen, in dem das Leben vergangener Zeiten durch lebende Menschen vorgeführt wird. Und doch wäre es falsch zu glauben, daß der Betrieb an dieser Stelle technisch nicht ganz auf der Höhe sei. Dafür bietet schon der Geist die beste Gewähr, der hier jeden Mitarbeiter beseelt: In diesem Hause wird ununterbrochen gesonnen, wie noch etwas verbessert werden oder wie man Neuerungen aus einem Gebiet auf ein anderes übertragen könne. Wenn hier an einer Stelle noch mit genau derselben Technik gearbeitet

wird, die vor einem Vierteljahrtausend üblich war, dann gibt es eben noch nichts Besseres.
Da sehen wir nun die Notenstecher in einer langen Reihe an ihren Arbeitstischen sitzen, wo sie ihre silberglänzenden Metallplatten mit den verschiedenartigsten Instrumenten bearbeiten. Manche arbeiten mit dem Stichel, manche schlagen mit Hammer und Stempel Figuren in das Metall, andere hantieren mit Zirkeln und ähnlichen Instrumenten.
Wenn man ihnen über die Schulter schaut, dann wundert man sich über die Leichtigkeit und Sicherheit, mit der diese Arbeiten von der Hand gehen, wie einfach und selbstverständlich der Stichel die Striche und Bogen in das Metall eingräbt, und kurze Hammerschläge auf die Stempel Notenköpfe, Schlüssel oder Pausenzeichen in der Metallplatte erscheinen lassen. Wer indessen einmal den Versuch gemacht hat, das selbst zu versuchen, dem ist eindringlich zum Bewußtsein gekommen, daß das Notenstechen eine „Kunst" ist und daß das Wort Kunst sich von Können herleitet. Es sind alles hochqualifizierte Spezialarbeiter, deren erfahrene und kunstfertige Hände den Stich so schnell auf der Platte hervorzuzaubern vermögen. Und was der Laie gar nicht ahnt, das ist das Ausmaß von geistiger und gedanklicher Arbeit, das erst einmal geleistet werden muß, bevor überhaupt der erste Notenkopf hineingeschlagen werden kann.
Da soll ein neues Manuskript in Angriff genommen werden. Es soll eine bestimmte, mit dem Verleger vereinbarte Zahl von Seiten oder Bogen ausfüllen und muß also entsprechend auf die Platten verteilt werden. Natürlich genügt es nicht, etwa mechanisch die Takte auszuzählen und durch einfaches Dividieren zu ermitteln, wieviel Takte auf jede Seite bzw. Platte kommen. Es muß vielmehr jeder Takt nach der Zahl und dem Wert der in ihm vorkommenden Noten und Zeichen eingeschätzt werden. Es muß darauf geachtet werden, daß jede rechte Seite mit einer für das Umwenden des Blattes geeigneten Stelle ausgeht usw. Diese Arbeit erfordert viel Erfahrung sowie Verständnis für ein harmonisches Seitenbild einerseits und die Bedürfnisse des Musizierenden andererseits.
Ist die Einteilung des Manuskriptes beendet, so wird das gleiche für die einzelne Platte wiederholt. Zunächst werden die Liniensysteme mit dem Rastral vorgezogen (Abb. 1). Schon hierfür muß mancherlei im voraus beachtet werden: können alle Systeme im gleichen Abstand übereinanderstehen oder bedingen Textunterlegungen, sehr hohe, sehr tiefe Noten oder dergl. hier und da andere Zwischenräume? Dann werden die einzelnen Zeilen eingeteilt und die Noten mit einem Metallstift leicht vorgezeichnet. Fest steht zunächst nur, daß jede Zeile mit einem bestimmten Takte enden muß. Jede Note und der zu ihr gehörige Zwischenraum bildet indessen eine Einheit, deren Größe für jede Zeile gesondert ermittelt werden, aber innerhalb derselben gleichbleiben muß, wenn die fertige Seite einen ruhigen und harmonischen Anblick bieten soll. Der Stecher hat also jetzt die bei manchen Musikstücken verzweifelt schwierige Aufgabe, alles so einzurichten, daß die Noten nirgends zu eng oder zu weit stehen,

daß am Ende der Zeile alles richtig ausgeht und auch die etwa zugehörenden Schriftunterlegungen gut und sinngemäß Platz finden, ohne das Notenbild zu verzerren.

Wer diese Einteilungsarbeit einmal wirklich von Anfang bis Ende verfolgt oder noch besser einmal selbst probiert hat, dem leuchtet es vollkommen ein, daß an der Kompliziertheit dieses Arbeitsvorganges alle Versuche einer Mechanisierung des Notenstiches scheitern müssen. Nur der lebende Mensch ist vielseitig, anpassungsfähig und geduldig genug, um für jede zu bearbeitende Platte die ihr gemäße Einteilung auszutüfteln. Ist das Manuskript schön sauber und übersichtlich geschrieben, so wird dadurch die Einteilungsarbeit sehr erleichtert. Indessen, es gibt Manuskripte und „Manuskripte", und es gibt sogar solche, deren Verfasser damit den Stechern außer ihrer technischen Geschicklichkeit sogar fast noch die Fähigkeit des Gedankenlesens zumuten.

Man sagt, daß Reger, dessen Werke an die Einteilungskunst des Stechers bisweilen nahezu unerfüllbare Anforderungen stellten — man bedenke, daß einer der Anfangstakte seiner Bach-Fantasie allein an die hundert Versetzungszeichen enthält! —, sich den Vorgang des Notenstiches genau angesehen und seitdem nur noch vorbildlich deutliche und übersichtliche Manuskripte zum Druck geliefert habe. Ja er verwendete sogar um alles recht klarzumachen, verschiedenfarbige Tinten. Die Notenstecher schicken manchmal einen nicht ganz salonfähigen Stoßseufzer zum Himmel und meinen, daß sie bestimmt kein Plagiat darin sehen würden, wenn der Schreiber des gerade von ihnen zu stechenden Notenmanuskriptes in dieser Beziehung in den Fußtapfen des Meisters gewandelt wäre.

Doch kehren wir zu dem Arbeitsvorgang des Stiches zurück. Ist auf der Platte alles eingeteilt und vorgezeichnet, dann kann endlich mit dem Stechen und Einschlagen begonnen werden. Im allgemeinen werden die Schlüssel, Vorzeichen, Pausen und Notenköpfe sowie die Textworte, kurz alle unveränderlichen Zeichen, mit Stempeln in die Platte geschlagen (Abb. 2). Das übrige muß mit Hilfe der verschiedenartigsten Stichel mit der Hand eingeschnitten werden (Abb. 3). Wenn das ein geübter Stecher ausführt, sieht es gar nicht so schwer aus. Leicht und schnell gleiten die Instrumente über die Platte und lassen unter sich das Bild der Notenseite vertieft in der Platte erstehen. Und doch gehört nicht nur eine besondere Eignung, sondern auch jahrelange Schulung dazu, bevor die erforderliche Sicherheit in jedem Handgriff erreicht ist. Man nehme nur einmal selbst den Stichel in die Hand, und man wird entdecken, daß er eine merkwürdige Neigung zeigt, seinen eigenen Willen durchzusetzen. Das Stechen längerer Bogen oder Balken, besonders wenn sie schräg stehen, ist für den Anfänger fast so spannend, wie eine Fahrt ins Blaue: man kann nämlich bei Beginn der Reise nie ganz genau sagen, wo man landen wird. Und was in der Platte eingeschnitten ist, das sitzt; man kann nicht, wie beim Schriftsatz, einen falschen Buchstaben einfach auswechseln. Es gehört also schon eine bemerkenswerte Sicherheit der Hand dazu, um alle Linien, Balken und Bogen freihändig mit solcher

Präzision und Eleganz in in das Metall zu schneiden, wie wir es auf unseren Notenblättern zu sehen gewöhnt sind.



Abbildung 1: [illegible] der Platte

Jedoch auch dem Geübtesten mißlingt einmal etwas oder es unterläuft ihm ein Fehler, ganz abgesehen davon, daß Komponisten und Herausgeber die beim Stecher höchst unbeliebte Neigung haben, in der fertigen Platte noch Änderungen zu verlangen. Um eine solche auszuführen, wird die Platte umgedreht, und die zu korrigierende Stelle wird von der Rückseite her so lange mit Hammer und Stempeln bearbeitet, bis sie vorn hochgetrieben ist und nach Glättung neu gestochen werden kann. Es leuchtet ein, daß dieses einzig mögliche Korrekturverfahren ziemlich zeitraubend und dementsprechend kostspielig ist. Daher sollte vor der Drucklegung von Musikalien noch viel sorgfältiger als bei Schriftsatz darauf geachtet werden, daß das Manuskript in jeder Beziehung ausgefeilt und wirklich druckfertig ist. Die Ausführung nachträglich verlangter Änderungen kostet Geld und hat schon manchem Auftraggeber dadurch Kummer bereitet.

Ist die Platte für druckfertig erklärt worden, so beginnen die Vorbereitungsarbeiten für den Druck. In früherer Zeit, als man nur von der Originalplatte drucken konnte, war der Druck einer Notenseite genau so umständlich und zeitraubend, wie der Abzug jedes Kupferstiches oder einer Radierung. Man mußte für jeden Abzug die Farbe in das vertieft in die Platte gestochene Notenbild einreiben und sie dann von der Oberfläche der Platte, die ja nicht mitdrucken darf, sorgfältig wieder wegwischen, bevor man den Papierbogen auf-

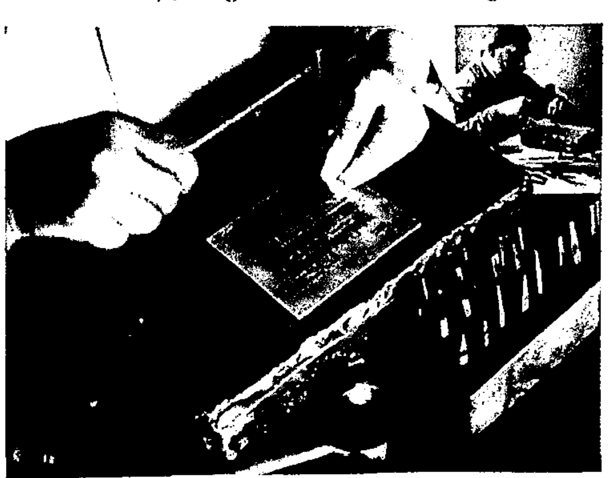


Abbildung 2: Schlagen der Platte



Abbildung 3: Stechen der Platte

legte und in der Handabziehpresse den Druck ausführte. Hier hat die Erfindung des Steindrucks und in noch stärkerem Maße die des Zinkrotationsdruckes geholfen, sehr viel Zeit und Kosten zu sparen. Diese Vereinfachung betrifft nicht nur den Druck selbst, sie wirkt sogar auf den Stich zurück. Da man nicht mehr, wie früher, von der Originalplatte drucken muß, ist es auch nicht mehr nötig, für diese das harte, viele Drucke aushaltende Kupfer oder Zink zu verwenden. Man kann vielmehr, da ja die Originalplatte nur noch für den Umdruck auf den Stein oder das Zinkblech der Rotationsmaschine in Anspruch genommen wird, zu einem für den Stecher ungleich leichter zu bearbeitenden Metall übergehen, nämlich zu einer Legierung aus Blei, Zinn und Antimon.

Ein solcher Umdruck geht so vor sich, daß von der gestochenen Platte in der oben geschilderten Weise ein Abzug mit einer besonders zusammengesetzten Farbe auf Spezialpapier gemacht wird (Abb. 4). Gewisse Sonderrezepte hierfür werden von den Werkmeistern der Notendruckereien fast ebenso eifersüchtig behütet, wie bei einem Autorennen von den Rennfahrern die Zusammensetzung ihres Betriebsstoffes. Dieser Papierabzug wird auf das vorpräparierte, später in der Maschine als Druckträger dienende Zinkblech gelegt und gibt unter der Umdruckpresse an dieses soviel von der Umdruckfarbe ab, daß das Notenbild sauber und klar auf dem Blech steht. Es ist erstaunlich, daß die Konturen der Noten, Linien usw. durch das zweimalige Umdrucken an Schärfe nichts einbüßen, so daß der Auflagendruck, der dann von diesem Zinkblech hergestellt wird, immer noch „wie gestochen" aussieht. Noch verwunderlicher sind indessen diese Vorgänge beim Offsetverfahren, das man bei größeren Auflagen bevorzugt. Es unterscheidet sich vom Zinkdruckverfahren lediglich dadurch, daß das Papier nicht vom Zinkblech direkt, sondern erst auf dem Umweg über ein Gummituch bedruckt wird. Infolge dieser Zwischenschaltung müssen jedoch die Noten auf dem Zinkblech nicht seitenverkehrt, als Spiegelbild, sondern seitenrichtig stehen. Deshalb muß in diesem Falle das Notenbild folgenden Weg durchlaufen:

1. von der Stichplatte auf das Umdruckpapier,
2. von diesem (zum Zwecke der Seitenverkehrung) auf ein zweites Umdruckpapier,

3. von diesem auf das Zinkblech,
4. in der Druckmaschine vom Zinkblech auf das Gummituch,
5. vom Gummituch auf das Auflagepapier.

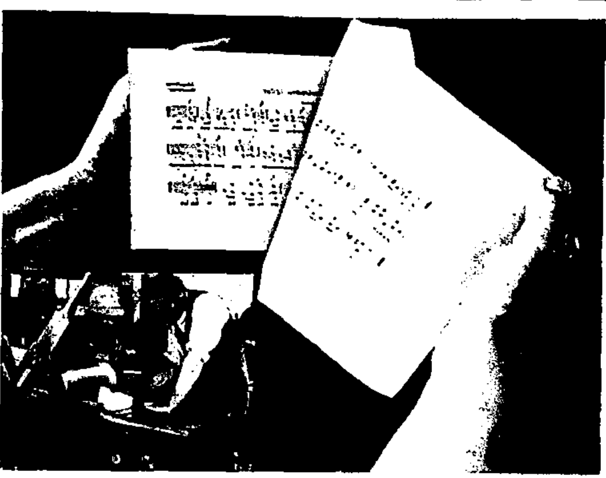
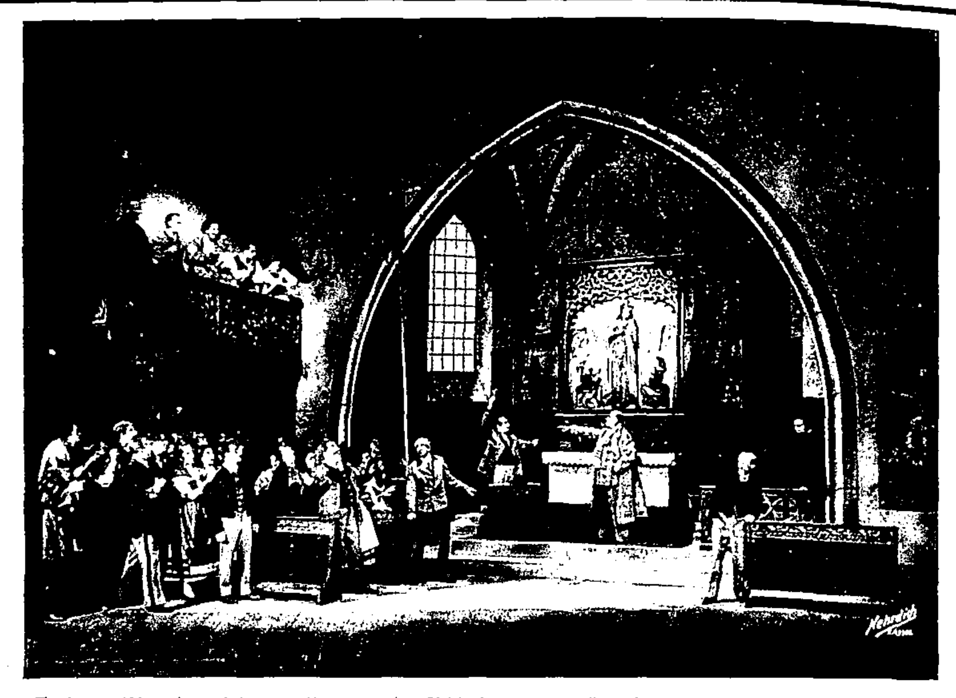


Abbildung 4: Abziehen der Platte*

Ein fünfmal wiederholter Abklatsch eines Druckes vom anderen, und trotzdem ist am Ende nichts von der Schärfe der Zeichnung verlorengegangen!
Das Druckverfahren selbst, sei es in der Zinkrotations- oder in der Offsetmaschine, beruht, wie der Steindruck, auf dem Gegensatz von Fett und Wasser. Das Notenbild ist weder erhöht noch vertieft, sondern nur als fetthaltige Farbe auf dem Zinkblech vorhanden. Die übrige Fläche des Bleches wird dauernd naß gehalten, so daß die von den Farbwalzen kommende ebenfalls fetthaltige Druckfarbe immer nur von dem Notenbild angenommen wird, nicht aber von den feuchten übrigen Stellen der Blechoberfläche. Auf diese Weise bleibt das Notenbild auf dem Zinkblech erhalten und wird während des Druckes bei jeder Zylinderumdrehung im gleichen Maße mit neuer Farbe versehen, wie es Farbe an das Papier abgegeben hat.
Derartige Notendruckmaschinen liefern 2000 und mehr bedruckte Bogen in der Stunde. Welch ein Fortschritt gegen früher, als jede Platte noch einzeln mühsam mit der Hand abgezogen werden mußte! In diesen Teil der Notenherstellung vermochten eben die Techniker mit ihren Erfindungen einzudringen und eine Mechanisierung und Beschleunigung des Arbeitsvorganges herbeizuführen, die der Tätigkeit des Notenstechers bisher versagt war und auch auf absehbare Zukunft hin versagt zu bleiben scheint. Die Herstellung von Musiknoten ist eins der wenigen Gebiete, wo jahrhundertalte handwerkliche Qualitätsarbeit und modernste Maschinentechnik nebeneinander hergehen und eine gemeinsame Leistung vollbringen, die jedem, der den Werdegang einmal vor Augen gesehen hat, Anerkennung und Bewunderung abnötigen muß.

* Die Abbildungen wurden von der Notendruckabteilung der Großdruckerei Oscar Brandstetter in Leipzig freundlicherweise zur Verfügung gestellt (Anm. d. Schriftleitung).



„Tobias Wunderlich": 1. Aufzug (1. Bild), In der Kirche
Sämtliche Aufnahmen: Max Nehrdich, Kassel

„TOBIAS WUNDERLICH" VON JOSEPH HAAS

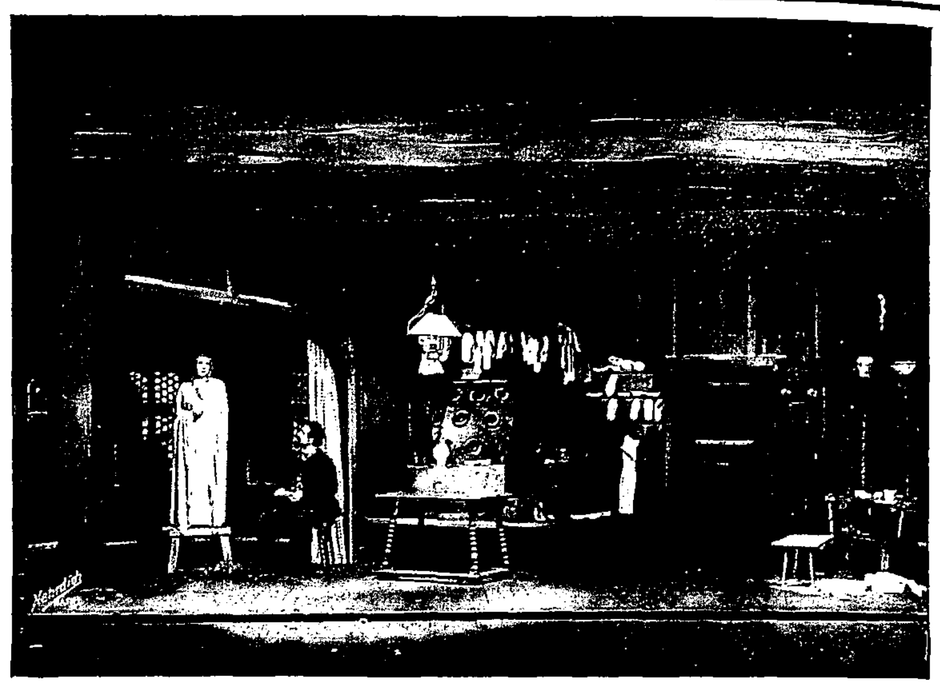
VON HERBERT BIRTNER

Auf keinem Gebiete des Kunstschaffens ist der Boden so unsicher geworden wie auf dem der Oper. Jeder Neuerscheinung sieht man wohl mit gespannter Erwartung, aber mit ebenso großer Skepsis entgegen. Umso erfreulicher ist es, wenn in dieser für den Opernkomponisten wahrhaft schwierigen Lage der Mut zur Selbstverständlichkeit gefunden wird. In seinem ersten Opernwerk „Tobias Wunderlich" räumt der auf vielen anderen Gebieten als feinsinniger und feinempfindender Musiker bewährte Joseph Haas durch erfrischendes, unbekümmertes Zupacken und durch seine lebendige Musizierfreudigkeit die „Probleme" und „Schwierigkeiten" aus dem Weg. Wie die Heldin seines Stückes — die heilige Barbara, so kam auch Haas nach eigenem Zeugnis zu seinem Tobias Wunderlich: „bin halt so zu ihm gangen". Er überließ es dem Zufall und — wußte ihn zu nutzen. Wenn Haas dabei in bescheidener Zurückhaltung meint, nichts weiter als einen „Beitrag zum Kapitel ‚Deutsche Volksoper'" gegeben zu haben, so muß doch gesagt werden, daß er dieses Kapitel neu zu schreiben angefangen, das Problem „Deutsche Volksoper" neu gestellt und schließlich der deutschen Opernbühne ein wirkungsvolles Repertoirestück geschenkt hat.



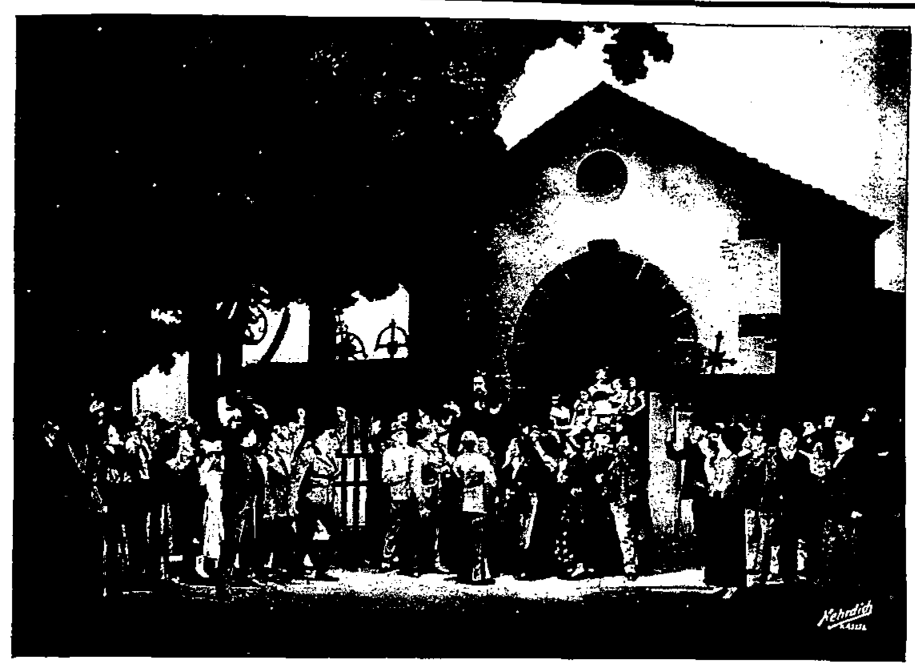
„Tobias Wunderlich": 1. Aufzug (2. Bild) Gemeindestube

Schon die Wahl des Stoffes — eine dramatische Legende von Hermann Heinz Ortner, bearbeitet von Ludwig Andersen — läßt grundsätzliche Entscheidungen erkennen. — In einer kleinen deutschen Alpen-Gemeinde soll das gotische Altarbild, das in seiner Mitte die heilige Barbara darstellt, versteigert werden. Vergeblich erhebt der Holzschuhmacher Tobias Wunderlich gegen das Ergebnis der Auktion Protest. Als er dann, allein geblieben, von der Heiligen Abschied nimmt, steigt sie zu ihm herab — und es ist einer der hübschesten Einfälle dieser dramatischen Legende, wenn nun die Heilige sich dem Tobias, in heimischem Dialekt sprechend, als Elisabeth Velbacherin, Magd und Modell des alten Altar-Meisters, zu erkennen gibt und in das einsame Leben des Tobias eintritt als seine Hausgenossin, die wohl für Haushalt und Wirtschaft zu sorgen weiß. — Das Verschwinden der Altar-Figur aber bringt Bürgermeister und Gemeinderäte in heftige Bedrängnis. Sie sorgen zwar zunächst dafür, daß der Scheck des amerikanischen Kunsthändlers eingelöst wird — dann erst beginnt die Untersuchung. Der Verdacht fällt bald auf Tobias Wunderlich. Man kann ihm nichts nachweisen. Als man jedoch die Ehre seiner angeblichen Magd angreift, gibt er ihr Geheimnis preis und wie einst Lohengrin Elsa verlassen mußte, so muß nun die heilige Magd sich wieder in die Altarfigur zurückverwandeln. Dem Dorf aber ist ein Wunder geschenkt, das seine Bewohner geschäftstüchtig



„Tobias Wunderlich": 2. Aufzug (3. Bild) Stube bei Tobias

auszunützen verstehen. Da ist von Neuem des Tobias Widerstand erregt und um den „Narren" unschädlich zu machen, plant man seine Ernennung zum Ehrenbürger. Der inzwischen zum Künstler Erwachte aber verbleibt in der Einsamkeit und träumend lebt er für sich das Wunder weiter, wenn nun die von ihm geschaffene Heiligenfigur Leben gewinnt und zu ihm herabsteigt.
So bewegt sich die reizvolle Handlung auf der Grenzlinie zwischen handfestem Alltag mit seinen derben, erdgebundenen Gestalten und der Welt des Märchenhaft-Wunderbaren und gewinnt aus diesem Wechselspiel eine reiche innere Spannung.
Dieses vielfältige Spiel gestaltet der Komponist in zügigem Tempo. Und wechselvoll wie das Spiel ist auch die Musik. Sie legt sich nicht auf einen bestimmten Stil fest, sondern ergreift jede Möglichkeit, die das Spiel bietet, und bewegt sich durch alle Zonen musikalischen Ausdrucks innerhalb der Grenzen, wie sie durch die großen inbrünstigen Duette des Tobias und der Elisabeth einerseits, durch den volksliedsingenden Gemeindediener und das tanzende Volk andererseits gekennzeichnet sind.
„Ich liebe die sinnliche Schönheit und edle Klarheit der Mozartschen Opern, fühle mich aber auch in der bürgerlichen Schlichtheit des Lortzingschen Opernmileus zuhause. Ich beuge mich in Ehrfurcht vor den gewaltigen ‚Apotheosen des Deutschtums' in den Wagnerschen Musikdramen, bekenne mich aber auch zur simplen Volks-



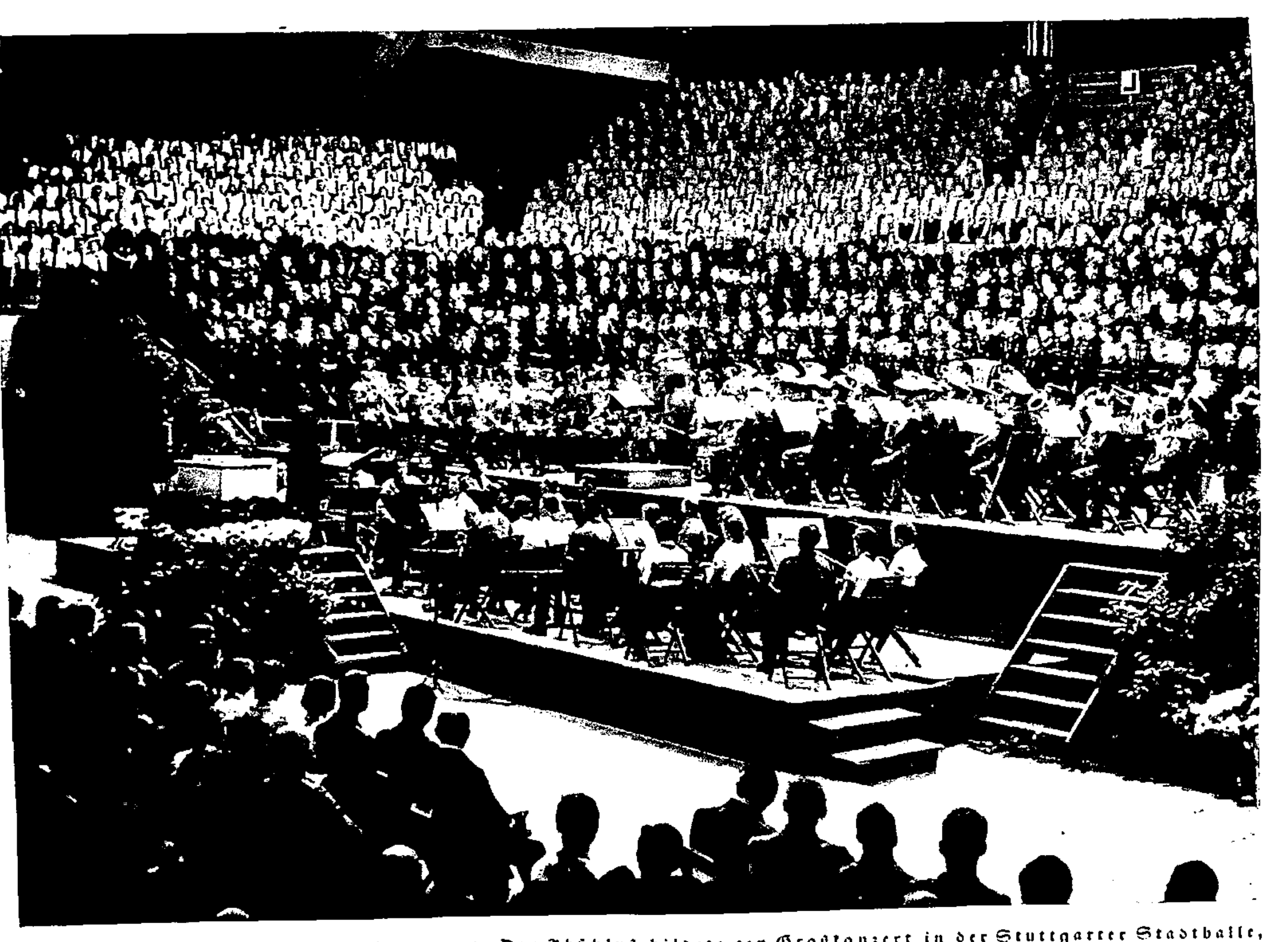
„Tobias Wunderlich“: 3. Aufzug (5. Bild) Platz vor der Kirche

haftigkeit eines Weberschen ‚Freischütz‘ und eines Marschnerschen ‚Hans Heiling‘. Ich lasse mich gern von der Melodienfülle und der dramatischen Schlagkraft eines Verdi bezaubern und bewundere auch die untrügliche Sicherheit des naturhaften Puccinischen Operninstinktes. Mit diesen Bekenntnissen will ich sagen, daß ich auf keine spezielle Stilrichtung eingeschworen bin, daß ich jedenfalls nicht den Ehrgeiz habe, reformierend in die geschichtliche Entwicklung der Oper einzugreifen. Mein Wunsch war lediglich der, mein Können und Wollen rechtschaffen und ohne Prätention einem Gebiete dienstbar zu machen, auf dem ich mich bisher noch nicht betätigt hatte.“ So äußert sich der Komponist selbst zu seinem Werk (Theater-Zeitung des Preuß. Staatstheaters Kassel, Spielzeit 1937/38, Nummer 6) und kennzeichnet damit in trefflicher Weise dessen Grundcharakter wie die Beweglichkeit seiner musikalischen Darstellungsart. Wenn dabei Haas in seinem Werke stellenweise Erinnerungen an geläufiges Operngut weckt, so ist das niemals störend, sondern ergibt sich als selbstverständlich aus seinem Bekenntnis zur Tradition.

Auf sinnfälliger melodischer Zeichnung beruht die Hauptwirkung seiner Oper. Sie setzt nicht nur den bedeutsam ausgesponnenen Partien zwischen Tobias und der Heiligen klare Grenzen, sondern bestimmt auch den Charakter der rezitativisch-dialogischen Strecken, die auf größte Klarheit und Verstehbarkeit hin angelegt sind

bei im ganzen höchst durchsichtiger und doch stets klangvoller Orchester-Behandlung. Die melodisch-zeichnerische Grundanlage, die von Erinnerungsmotiven sparsamen Gebrauch macht, gibt Haas auch die Möglichkeit, seinem Streben zu geschlossenen musikalischen Formen weitgehend zu folgen und in jede Situation ohne Zwang ein Stück reiner Musik einzufügen. Höchst reizvolle Wirkungen weiß Haas hierbei aus der musikalischen Behandlung der Alltagssprache zu erzielen. So sind etwa der Auktionsszene vor dem Altar in der Kirche nicht nur alle Peinlichkeiten, die ihre Musikalisierung mit sich bringen könnte, genommen, sondern hier wie auch an anderen Stellen (etwa im Terzett über „telefonieren“) werden dem Alltagsdialog humoristisch-musikalische Wirkungen besonderer Art entlockt. Vornehmliche Beachtung verdienen schließlich die größeren Ensemble-Szenen, die durch den Chor und seine äußerst plastische Behandlung ihr eigenes Gepräge erhalten. Hier liegen zweifellos die Höhepunkte des Werkes, das im übrigen durch Sauberkeit des Handwerks, Aufrichtigkeit der Gesinnung wie durch seine echt empfundene Prätentionslosigkeit bezwingt. Der Wille zu lebendigem, ungezwungenem Musizieren durchzieht das Ganze. Dieses Streben muß notwendigerweise dort auf Schwierigkeiten stoßen, wo die textliche Vorlage gezwungen erscheint. Das ist einmal der Fall bei der Figur der Zigeunerbarbara, die ihre Notwendigkeit für das Ganze auch durch ihre Lieder nicht zu erweisen vermag und deshalb eigentümlich totes Theaterrequisit bleibt, insbesondere aber gilt es für den ganzen dritten Aufzug, der in zwei Bildern die Geschehnisse nach der Rückverwandlung der „Magd“ in die Altarfigur behandelt und die an sich abgeschlossene Handlung nicht eigentlich weiterführt.

Das Staatstheater Kassel hatte bei dieser Uraufführung Gelegenheit, von seinem neugewonnenen hohen Stande nach außen hin und vor vielen auswärtigen Gästen Zeugnis abzulegen. Die Kasseler Bühne hat sich nach ihrem völligen Verfall vor 1933 in kurzer Zeit zu einem erstrangigen Theater emporgearbeitet. Den Helden des Stückes könnte man sich in seiner Erscheinung etwas weniger ausgemergelt und zerfahren denken. Er ist ja gar nicht so „wunderlich“ wie sein Name besagt. Aus dem Zusammenwirken aller Kräfte bis in die kleinste Rolle hinein, besonders durch die ausgeschliffenen Chor- und Ensemble-Leistungen, ergab sich jedoch eine eindrucksvolle Geschlossenheit. Dr. Franz Ulbrichs Spielleitung, Richard Panzers prächtige Bühnenbilder und Prof. Robert Hegers straffe musikalische Führung schufen die besten Voraussetzungen für alle Einzelleistungen, von denen der Tobias von Alfred Borchardt und die Heilige von Anny von Stosch besonders hervorgehoben seien.



Musiktage der Hitlerjugend in Stuttgart. Den Abschluß bildete ein Großkonzert in der Stuttgarter Stadthalle, bei dem zwei Kapellen der Wehrmacht spielten und 2600 Jungen und Mädel der HJ sangen. Es sprach der Obergebietsführer Karl Cerff. Die Chorleitung hatte Bannführer Wolfgang Stumme. (Aufnahme: Reichsbildstelle der HJ.)



Samuel Scheidt. Zeitgenössischer Kupferstich
nach dem verlorengegangenen Gemälde in der Moritzkirche zu Halle

SAMUEL SCHEIDT IN SEINEN BRIEFEN

VON BERNHARD MARTIN

Walter Serauky, Dozent an der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg, hat anläßlich der 350. Wiederkehr des Geburtstages von Samuel Scheidt ein Büchlein[1] mit dem oben stehenden Titel veröffentlicht, in dem sich eine kurze Darstellung des Lebenslaufes, die bisher gefundenen Briefe und eine Besprechung der Briefe des großen Tonkünstlers finden. Die Arbeit Seraukys hat auch einige Tatsachen des äußeren Lebens von Samuel Scheidt in ein neues Erkenntnislicht gerückt. Vor allem aber ist sie dadurch wertvoll, daß sie ein Wesensbild des Künstlers entwirft, soweit das auf Grund der wenigen bisher aufgefundenen Zeugnisse möglich ist. Die sieben veröffentlichten Briefe sind, selbstverständlich, ganz im Stile ihrer Zeit gehalten, und das bedeutet, daß die objektiven Gesetze des damaligen Briefstiles die freie Äußerung des Einzelnen weithin unterbunden oder aber von vornherein geformt haben.

Der erste der Briefe ist aus dem Jahre 1624 und an den Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen gerichtet. Die Anrede „Durchlauchtigster Hochgeborner Churfürst und Herr, E. Churf. Gnaden seindt meine unterthänigste Dienste bestes Fleißes zuvor; Gnedigster Herr" könnte auch von einem Anderen geschrieben sein. Dann aber bringt Samuel Scheidt auf Orpheus die Rede, von dem die Sage berichtet, daß sein Singen die wilden Tiere besänftigt habe. Er spricht über Orpheus wie über eine Wirklichkeit: Wenn auch kein Musiker gefunden werden kann, der es dem Orpheus gleich tun kann, so haben aber doch „die hocherleuchteten Musae ... sein instrumentum musicum aufgenommen, und mit Sternen aufgezieret an das Firmament versetzet." Davon kann der einzelne Musiker Förderung erfahren. Scheidt spricht in dem Bewußtsein, unter der Einwirkung der „hocherleuchteten Musae" zu schaffen, und bittet den Kurfürsten, die Widmung des ersten Teiles seiner Tabulatura Nova anzunehmen: „Wie dann E. Churf. Gnd., Gnedigster Herr, alß einen standthafften undt der Edlen music sonderbahr liebhabenden Fürsten, wie dessen seine wohlbestalte Capellen genugsam ahntzeigen (von welchen mir auch vor dieser Zeit viel und große gnade wiederfahren), dieser meiner tabulatur bücher Ersten theil unterthenigst (undt zur Ahnzeigung eines danckbaren gemüts) dedizиren undt zuschreiben, auch danebenst den Anderen undt Dritten theil, so Ich anders dediciret und zugeschrieben, mit überschicken wollen, Mit unterthänigster bitte, E. Churf. Gnd. wölle solches mein, wiewohl geringschätziges werklein in gnaden unter sein patrocinium uff undt ahnzunehmen sich gnedigst gefallen lassen, undt hinfüro wie vor, mein gnedigster Churfürst und Herr verbleiben. E. Churf. Gnd. sambt dero geliebten Gemahlin, Hochgebornen

[1] Halle/S., Verlag Gebauer-Schwetschke. RM 1.—

Der Ungern Aufzug zum Carrusel

Szenen aus dem Hallischen Festzug des Jahres 1616. Oben: „Der Ungern Aufzug". Unten: „Der Tugendt Ehrenholdin" (Das Spiel von der Fama)

Jungen Herrschaft und Fräulein befehle Ich dem Allmechtigen zu glücklicher ersprießlicher wollfahrt.

Datum Hall denn 22. Dezember Anno 1624

E. Churf. Gnd.

Unterthänigster

Samuel Scheidt"

So endet dieser Brief. Die persönlichen Züge seines Schreibers muß man aus dem Kanzleistil der Zeit heraussuchen. Dann aber tritt einem, aus diesem und aus den anderen Briefen, das Bild eines im schönsten Sinne selbstbewußten, tatkräftigen, zugleich bescheidenen und dienenden Menschen entgegen. So sei denn auch hier einer dieser Briefe im vollen Wortlaut wiedergegeben. Er ist im Jahre 1630 an den Rektor Christian Guenzius in Halle geschrieben, und ist er auch beim ersten Durchlesen schwer bis ins Letzte verständlich, so wird ein mehrmaliges Lesen einen Jeden zugleich in den Geist des siebzehnten Jahrhunderts und in den eines seiner bedeutendsten Menschen führen:

Samuel Scheidt an Rektor Christian Gueinzius in Halle (1630)

1. Es hat der Herr Rector gestern mir durch den Herren Cantor Matthias sagen lassen, daß ihm fürneme Leute berichtet, weil ich itso die Osterfeiertag keine musicam angestellet, were der Herr Rector schuldig daran, weil er die Schüler mir nicht wollte folgen lassen, wenn ich sie begerete.

2. Were dem Herren Rector die Cantorei befohlen und nicht mir, ich müßte ihn erstlich ansprechen, wenn ich was musicieren wollte. Alsdann weren sie schuldig mir zu pariren, sonsten garth nicht. Denn sie nicht der Music halber nach Hall kömmen, sondern etwas zu studiren und lernen, denn bei mir würden sie wenig lernen.

Darauf fragte ich den Herren Rector:

Wenn ein armer Schüler nach Halla kommet und etwas studirn und lernen will ist es billich und recht, sich bei ihm anzugeben. Wenn aber einer in die Cantorei will, und diese Partecken und Almosen für den Türen bei den Leuten sammeln, so muß er sich bei dem Director der Music angeben, auf daß derselbe höre und ihn examinire, was er singen kann, ob er perfect oder unperfect ist, ob er auch eine gute reine Stimme habe und nicht die itso in der Cantorei, welche Ochsen-, Schaaf- und Kälberplökende Stimmen, auch Pflaumen in Mäulern haben, daß man weder Wort noch Weise verstehen, ja noch darzu unterziehen, daß man möchte alsbald die Ohren zustopfen und aus der Kirchen lauffen. Wenn dann der Director befindet, daß er düglig, denselben in die Cantorei nehme und nicht der Rector, denn er die Music nicht verrichtet. Und wenn der Director einen Saalbader einleget, nicht der Rector den Spott darvon hat, sondern der das Directorium in der Music hat; und wenn der Director sie haben will, wenn etwas soll musiciret werden, nicht erstlichen des Rec-

Scheidts Handschrift. Aus dem Brief an Rektor Gueincius vom 2. 4. 1630 (im Besitz des Stadtarchivs Halle)

toris Junge zu sein und ihn anzusprechen, sondern wenn er jemand zur Cantorei schicket, sie kommen sollen, sonsten were es die Pferde hinter den Wagen gespannet. Daß der Herr Rector auch fürgibt, sie dürften es nicht thun, gleub ich wohl, denn er diese Bursche also abgerichtet. Aber Gott Lob, es seind noch mehr Leute in der Welt! Daß sie auch von mir nichts lernen können, kein paar lateinische Wort, gleube ich auch wohl; aber das können sie lernen, daß sie reine lernen singen ihre Semitonia und ihre Intervallen, allerlei Manier von der 6 Maior und Minor, und Quinta Maior und Minor etc. zu unterscheiden, welches mir der vorige praefectus Tittel großen Dank gewußt.
Nb. Ob das auch recht sei, daß der Rector alle Wochen von ihren Almosen auch Geld begeret in seine Küche. Vielmehr wer es besser, man hielte gute Discantisten dafür, die zur Ehre Gottes aufwarten könnten, denn es die höchste Unbillichkeit ist. Es

wer gar zu weitläuftig, von anderen Saalbadern zu schreiben, kann aber in Beisein guter Leute wohl müntlichen geschehen. Es wird uns die Obrigkeit wohl scheiden! Ehe ich diese Schande und Spott haben wollte, daß er das Commendat haben sollte, wollte ich lieber ein Schinder oder Büttel sein. Denn mein ehrlicher Nam mir lieber ist als Silber und Gold, und will meinen Kindern solchen Namen nicht lassen, daß mir ein Rector Scholae commendiret habe! Vale.

Wir erinnern an

COSIMA WAGNER ZUM 100. GEBURTSTAG AM 25. DEZEMBER 1937 / EIN HINWEIS

VON HANS LEBEDE

Wir erinnern uns: in der Vorrede zu E. Th. A. Hoffmanns „Phantasiestücken in Callots Manier" steht der Satz, daß wir „noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt". Diese Worte schrieb Jean Paul just im Geburtsjahre Richard Wagners, 1813 — und just in Bayreuth...
Einundzwanzig Jahre später machte der also Erharrte eine Fahrt von Eger durch das Fichtelgebirge, und „die Ankunft in das vom Abendsonnenschein lieblich beleuchtete Bayreuth wirkte noch bis in späteste Zeiten angenehm auf seine Erinnerung". Im März 1870 brachte Frau Cosima den Meister darauf, sich aus dem Konversationslexikon näheren Aufschluß über dieses Bayreuth zu suchen — dreizehn Monate später trafen sie beide in dem traulichen Städtchen am Roten Main zu eingehender Erwägung künftiger Möglichkeiten ein, wählten einen Platz für das Festspielhaus, der aber später nicht benutzt, sondern gegen den weit besseren auf dem Hügel vor Bürgerreuth eingetauscht wurde — und 1876 rief Richard Wagner zum ersten Male seine Freunde in den „provisorischen Bau", den er sich für die Aufführungen des „Ringes des Nibelungen" geschaffen hatte.
Wilhelm I., der Kaiser des neugeeinten Deutschen Reiches, war unter den Gästen und gestand dem Meister: „Ich habe nicht geglaubt, daß Sie es zustande bringen würden, und nun bescheint die Sonne Ihr Werk." Und Richard Wagner konnte am Ende des ersten Zyklus das stolze Wort sprechen: „Sie haben gesehen, was wir können. Nun ist es an Ihnen, zu wollen. Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst."
Aber schon im Dezember desselben Jahres hieß es, sehr enttäuscht: „Nun nehme ich an, daß man nicht will, und bin demnach zu Ende." Noch gelang es, 1882 den „Parsifal" herauszubringen — aber nach Abschluß der Aufführungen äußerte Richard Wagner am 29. September 1882: „Mit dem ‚Parsifal' steht und fällt meine Bayreuther Schöpfung. Allerdings wird diese vergehen — und zwar mit meinem Tode —, denn wer sie in meinem Sinne fortführen soll, ist und bleibt mir unbekannt und unerkenntlich..." Und ganz ähnlich schrieb er an Hans von Wolzogen: „Ich bin nun siebzig Jahre alt geworden und kann nicht einen einzigen Menschen bezeich-



Cosima Wagner um 1880. Mit Genehmigung von Frau Eva Chamberlain und des Verlages Philipp Reclam jun. Leipzig

nen, der in meinem Sinne irgendeinem bei solch einer Aufführung Beteiligten, sei es den Sängern, dem Orchesterdirigenten, dem Regisseur, dem Maschinisten, dem Dekorateur oder dem Kostumier, das Richtige sagen könnte. Ja, ich weiß fast keinen, der nur auch im Urteil über Gelungenes oder Nichtgelungenes mit mir zusammenträfe, so daß ich mich auf das seinige verlassen könnte."

Es wird immer rätselhaft bleiben, daß solche Worte geschrieben werden konnten: stand doch dem Meister zur Seite die Tochter Liszts, die treueste Helferin und Dienerin am Werk, die er nur finden konnte. Ihrer unermüdlichen und mutigen Fortarbeit ist es zu verdanken, daß Bayreuth nicht nur bestehen blieb, sondern auch, über Wiederholungen der für das Festspielhaus geschaffenen Werke, des „Ring" und „Parsifal", hinaus die Absichten seines Schöpfers erfüllte und alle anderen Werke so, wie er sie schon zwischen 1879 und 1881 hatte bringen wollen, in den Jahren 1886 („Tristan"), 1888 („Meistersinger"), 1891 („Tannhäuser"), 1894 („Lohengrin"), 1901 („Holländer" — als dramatische Ballade pausenlos durchgespielt) in mustergültigen Aufführungen zeigte. Im Hinblick auf die 100. Wiederkehr des Geburtstages dieser einzigartigen Frau[1] hat ihre Tochter Daniela Thode geb. Bülow die Jubiläumsausgabe des Bayreuther Festspielführers (Verlag Georg Niehrenheim, Bayreuth) mit einer Studie eingeleitet, die aus tiefster Verehrung für die Mutter geschrieben ist und doch in der Gesamtdarstellung objektiv wertet, was Cosima in den zweiundzwanzig Jahren von 1884—1906 als Leiterin der Festspiele geleistet hat. Zu ihren musikalischen Helfern berief sie Felix Mottl, Hans Richter, Richard Strauß, Anton Seidl und Carl Muck; neben sie durfte Siegfried Wagner als Dirigent treten; und Carl Kittel, in dessen Händen seit 1912 die musikalische Gesamtvorbereitung der Aufführungen liegt, durfte seit 1904 auch noch unter ihrer Leitung tätig sein: er ergänzt mit feinen Einzelbeobachtungen die Darstellung Danielas und betont immer wieder das leitende Prinzip Cosimas wie Richards Wagner: das Wort-Ton-Drama (im Gegensatz zur „Oper") herauszuarbeiten — mit „Schauspielern, welche singen können"... Und mit Sängern, welche sprechen können, muß man hinzufügen und daran erinnern, daß Frau Cosima auch hierin unnachsichtlich das Beste verlangte. Hatte doch auch der Meister am ersten Festspieltage (13. August 1876) die „Letzte Bitte an seine lieben Genossen" angeschlagen: „!Deutlichkeit! — Die großen Noten kommen von selbst: die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache. —"

Und weiter erzählt von den Vorarbeiten für „Lohengrin", bei denen er Cosima helfen durfte, der alte Wagnerianer Professor Wolfgang Golther. Briefe und Berichte ergänzen das Bild der Persönlichkeit, deren Sendung Armand Crommelin noch einmal umschreibt, deren Einsatz für Bayreuth aber nicht besser zum Ausdruck kommen kann als in den Worten der Elisabeth, die Daniela Thode ans Ende ihrer Studie setzt: „Was liegt an mir?" Auch von ihren nach den Aufführungen an die Dar-

[1] Vergleiche auch die Hinweise auf S. 320ff.

steller gerichteten Briefen als „schulender Kritik“ ist die Rede: sie wären heute noch genau so wichtig und erweisen zugleich, wie Cosima immer der Persönlichkeit des Darstellers gerecht zu werden suchte und nie von ihm etwas forderte, was seiner eigenen Art nicht gemäß war... gleichem Grundsatz folgt heute die Regie Tietjens!

Als Frau Cosima 1908 nach schwerer Krankheit die aktive Mitarbeit nicht mehr fortführen konnte, brauchte sie nicht mit ähnlich bangem Zweifel wie einst ihr Gatte zu fragen, was einmal werden sollte, wenn sie nicht mehr wäre: denn neben ihr stand, von früh auf in allen kleinen und kleinsten Aufgaben beschäftigt und allmählich reif gemacht für größere und größte, ihr Sohn Siegfried, in dessen Hände sie schon bei Lebzeiten die Leitung legen konnte. Was er — insonders als Regisseur — geleistet hat, durften wir ihm von 1924—1930 immer wieder dankbar bestätigen. Und als ihn dann der Tod mitten aus seiner letzten Arbeit am „Tannhäuser“ wegnahm — wenige Monate nach dem Heimgang seiner Mutter —, da wußte auch er das Erbe in guter Hut: schon im folgenden Jahre, vollends aber seit 1933 hat sich vor aller Welt erwiesen, daß seine Frau Winifred Wagner zwar mit der Art des echten Könners und Künstlers hinter dem Werk zurücktritt, aber — als rechte „Herrin von Bayreuth“ und echte Nachfolgerin der ersten großen „Meisterin“ Cosima — alles tut, was diesem Werk zum Heile gereicht. Der Gral hat eine neue Königin Condwiramurs gefunden, die mit Liebe führt — und er spendet seinen Segen wie in all den Jahrzehnten seit 1882 — weiter und stärker...
Und wieder wächst neben der Mutter der Sohn heran, der einst das Haus und das Werk in seine Hut nehmen muß: sei auch ihm beschieden, es mit Treue zu bewahren und zu fördern zum Heile der deutschen Kunst.
Dazu aber wird über seinem Leben wie über dem seiner Großmutter das eine Wort der Kundry stehen müssen, das stärker als jedes andere ihr Wesen kennzeichnet: „Dienen — dienen!“

Wir aber danken Cosima Wagner dieses Dienen: es hat uns Bayreuth erhalten!

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

HINTERMOOS

Walther Hensel leitet eine Singwoche

Walther Hensel ist dem Volksliedfreund ein vertrauter Name. Wüßte man aber, wieviel von dem Volksliedgut, das heute in der Jugend und im Volke und nicht zuletzt in der Schule benutzt wird, durch diesen Mann dem deutschen Volk wiedergegeben worden ist, dann würde Walther Hensel wohl eine der bekanntesten Gestalten im deutschen Musikleben sein.

Erwin Guido Kolbenheyer nannte ihn den Singemeister des deutschen Volkes und legte mit dieser Bezeichnung den Ton auf eine andere Seite von Walther Hensels Wirken. Walther Hensel hat Namen und Form der „Singwoche“ geprägt und seit dem Jahre 1923 (in sehr vielen Fällen zusammen mit seiner Frau Olga Hensel) rund 300 Sing-Wochen, Schulungs- und Erziehungswochen für das deutsche Lied gehalten. Dabei hat er, von allem Anfang an von der tschechischen Behörde beargwöhnt und ange-

sichts der Verständnislosigkeit für seine völkische Musikauffassung und -erziehung bis zur großen Wende und im dritten Reich selbstverständlich mit doppelter Verantwortung, Jahr für Jahr beinahe in jedem Monat mehrere Singwochen gehalten und auf ihnen jeweils 50 bis 150 Menschen in den Strom echter Volksliedüberlieferung geführt. Wenn wir heute die Freude haben, daß die berufenen Organisationen im neuen Deutschland, Hitlerjugend, „Kraft durch Freude" und Reichsmusikkammer sich selbst der erprobten und bewährten „Singwoche" als Erziehungsform bedienen, dann ist es gewiß berechtigt und und sinnvoll, einmal eine der Singwochen Walther Hensels herauszugreifen und von seinem unermüdlichen Wirken und Schaffen zu zeugen.

Der erste Abend brachte die üblichen Begrüßungsansprachen, die aber im Arbeitskreis immer von einer gewissen Herzlichkeit erfüllt sind, voll des Glaubens an das gute Gelingen. In Abwesenheit Dr. Bachers-Linz hieß Fritz Engel-Innsbruck die Teilnehmer willkommen. Alle Bundes-Länder Österreichs mit Ausnahme der beiden Eckpfeiler Vorarlberg und Burgenland waren vertreten. Aus dem Reich hatte sich eine stattliche Gruppe eingefunden, zwei Teilnehmerinnen kamen sogar von Hamburg und Kiel. Besonders freute uns der Besuch der Sudetendeutschen Freunde mit Dr. Hans Klein an der Spitze.

Nach dem Willkommensgruß stellte sich Walther Hensel vor. Aus seinen Worten spürte man die Freude darüber, wieder einmal nach langen Jahren in Österreich wirken zu können. Auch gab er einige Ermahnungen zu Aufmerksamkeit und ernster Auffassung der Arbeit und verlas dann die Namen der umfangreichen Teilnehmerliste. Dabei war Hensel schon in seinem Element: da wird jeder irgendwie abweichende interessante Name auf seine Wurzeln und jeder Teilnehmer auf seine Herkunft geprüft. Bei dieser Gelegenheit waren schon die ersten Heiterkeitserfolge zu buchen, denn die von den Teilnehmern angegebene Anschrift stimmte verständlicherweise nicht immer mit dem Geburtsland überein. Es kann doch leicht einer aus Salzburg stammen, in Linz wohnen, aber in Niederösterreich heimatberechtigt sein.

Endlich rückte der ersehnte Augenblick heran — das Singen. „Wir Bergleute hauen fein aus dem Stein Silber, Gold und Erzelein", ein Arbeitslied, das gleichsam das Sinnbild der Woche war. Ein Lob aus Walther Hensels Mund über die stimmbegabten Österreicher entfachte den Singenden die Begeisterung für den schönen ungezwungenen Chorklang.

Leider blieb keine Zeit, näher auf das Lied einzugehen, denn die Instrumentenspieler hatten schon eine Abendmusik vorbereitet.

An Musik für verschiedene Instrumente fehlte es nicht, man hätte eine Woche damit füllen können. Erwartungsgemäß kam ein kleines Streichorchester zustande, das trotz der wenigen Proben unter der Führung Sepp Schröcksnadels tadellos musizierte. So gab es im Laufe der Woche bedeutende Musikwerke großer Meister zu hören.

Als beste künstlerische Leistung ist wohl allen ein Duo für Bratsche und Geige von W. A. Mozart in Erinnerung, das von Sepp Schröcksnadel und Hubert Janoskar mit großem Schwung und tiefer Einfühlung gespielt wurde. Gleich anschließend nennen wir das Violinkonzert in E-Dur von J. S. Bach mit Streichorchester und Cembalo; dann folgten zwei fünfstimmige Sinfonien für Streicher von S. Rossi und Anderes.

An einem Abend, der ausschließlich Bachscher Musik gewidmet war, spielte Fritz Engel auf seiner Guitarre eine Sarabande und ein Präludium. Besonderen Erfolg errang er aber mit den alpenländischen Tänzen „Ebenseer Hochzeitsmarsch", „Der Gschlöfte", „Der Boarische" usw.

Noch ein schönes Zupf-Instrument haben wir schon erwähnt: das Cembalo. Ingenieur Schindler aus Weyer hatte dieses Instrument der Werkstatt Ammer nach Hintermoos schaffen lassen; und es war in allen Arbeitspausen von Spielern und Hörenden umlagert. —

Das Frühstück wurde mit einem Morgenspruch eingeleitet. In der Mitte der Woche, als nach zwei Regentagen die Morgensonne durch die Bergnebel in unsere Halle die ersten Strahlen warf, waren besonders einige Worte aus dem zweiten Band der „Finkensteiner Blätter" geeignet, dem Tag und unserer Arbeit neue Kraft zu verleihen:

Der erste Morgenstrahl
Grüßt über Berg und Tal;
Der Nebel weicht,
Die Lerche steigt
Zum Himmel an
In freier Bahn
Und singet ihre Lieder.

Dieser Spruch führte uns mitten in die Arbeit Walther Hensels. Den Anfang machten die ausgezeichneten Stimmbildungsübungen unter Olga Hensels Leitung. In lebendiger Weise wurden die Erkenntnisse und Erfahrungen einer langjährigen Lehrtätigkeit vor Augen geführt: Zu einer freien, unbeschwerten Stimmentfaltung gehört ein gesunder, kraftvoller, aber auch gelockerter, beweglicher Körper, frei von falschen Muskelspannungen, erfüllt von dem Wunsche, mit den vorhandenen Mitteln die beste Leistung zu erreichen.

Dieser Wunsch ist gleichzeitig mit einer entsprechenden inneren Vorbereitung für all unser Tun verbunden. Der Atem ist ein wichtiger Ansatzpunkt. Immer wieder kann man die Beobachtung machen, daß dem größten Teil aller Erwachsenen die gesunde und deshalb auch richtige Atmungsweise verloren gegangen ist; auf die Frage: „Wie verhält sich die Bauchdecke bei der Einatmung?" folgt neun von zehnmal die Antwort: „Sie wölbt sich nach innen!" In Wirklichkeit ist es natürlich umgekehrt. Wer dies nicht glaubt, der möge die Atmung bei einem etwa zwei- bis dreijährigen Kinde beobachten.

Richtige Atmung gestattet auch die gewünschte Luftführung beim Gesangston. Olga Hensel leitet vom „m" und „n" zum „ng". Wenn man diesen Laut erklingen läßt, so nimmt die ausströmende Luft den Weg durch die Nase und erfüllt gleichzeitig die Resonanzräume im Kopf. Ein angenehmes Prickeln in der Nasenwurzel mag solchen Schülern, die mit diesen Übungen beginnen, ein Beweis für die richtige Luftführung sein.

Haben wir des „ng" leicht und ohne den geringsten Druck auf einem Ton gebildet, dann lassen wir den Laut 2 bis 5 Töne nach oben und wieder zurück erklingen und befleißigen uns größter Leichtigkeit.

So vorbereitet können wir uns mutig an die Selbstlaute heranwagen. Wir singen also wieder das „ng", beobachten genau den Weg der Luft, öffnen langsam den hinteren Gaumenverschluß, der durch die „ng"-Stellung erzeugt wurde, und führen die Luft weiter wie bei „ng": jetzt erklingt ein Laut, der dem „a" ähnlich ist und so bezeichnet wird: o. Den o-Laut nehmen wir uns als Ausgangspunkt zu den uns geläufigen Selbstlauten. Zunächst die dunkle Reihe: o, a, o, u und dann die helle: a, a, e, i, immer unter möglichster Beibehaltung der vorher erwähnten Luftführung.

Nicht alle Menschen sind sich dessen bewußt, daß die Selbstlaute die Tonträger sind. Wir singen also: si-i-ngen und nicht s-s-s-i-n-n-g-g-ge-n-n-n. Die Mitlaute haben gleichwohl beim Singen eine bedeutende Aufgabe, hängt doch von ihrer Beherrschung nicht nur die Deutlichkeit der Aussprache, sondern auch die rhythmische Gestaltung ab.

Wir müssen unsere Ohren auf diese Dinge einstellen und hören lernen. Dann werden wir auf die Frage Olga Hensels, was wir bei den verschiedenen Selbst- und Mitlauten empfinden, nicht verlegen sein und eine ähnliche Antwort wie der Student aus Finnland bereit haben, der gesagt hat: „Ich spüre beim „e" mein Rückgrat." Ist er nicht ein würdiger Sohn seines Volkes?

Wie stolz klingt das Wort „Rückgrat", wenn es mit dem richtigen Zungen-r gesprochen wird. Wer kann aber ein richtiges rollendes r sprechen? Dieser ur-deutsche Mitlaut ist vor etwa 200 Jahren durch französische Einflüsse teilweise verdrängt und gegen ein ungesundes kratzendes Gaumen- (Zäpfchen-) r eingetauscht worden. Wahrlich ein schlechter Tausch! Diejenigen, denen das hintere r zu dumm war und die das vordere mit der Zungenspitze nicht lernen wollten, haben einfach aus dem „r" ein „a" gemacht. Sie sagen nun statt „Leberwurst" „Lebawuast". Spaß beiseite, wer nicht glaubt, daß früher ein Zungen-r gesprochen wurde, der gehe nach Tirol und höre den Bauern zu. Viele von ihnen werden ein einwandfreies „r" sprechen. Hier sollte die Schule aufklärend wirken und schon bei dem Erstkläßler über diesen wichtigen Laut wachen. Erwachsene können ihn wohl lernen, doch darf man nicht von heute auf morgen Erfolg erwarten. Es kann 1 bis 3 Jahre dauern, aber dann kann man ihn auch wirklich. Geübt wird er

durch erst langsamen, dann schnelleren Wechsel zwischen d und t, eine Übung, die auch Blockflötenspielern sehr zu empfehlen ist. (Wer über Stimmbildung und Stimmpflege mehr wissen will, der sei auf Olga Hensels Büchlein hingewiesen: „Vom Erleben des Gesanges").Stimmlich so vorbereitet, erwarteten wir Walther Hensel.

Die Arbeit dieses Mannes zu schildern würde allzu viele Seiten füllen, deshalb greifen wir Wesentliches heraus. In den ersten Tagen waren erwartungsgemäß alle die Teilnehmer enttäuscht, die nur zum Singen auf die Singwoche gekommen waren. Das Schwelgen im Klang der 150 blieb aus. Die alpenländischen Lieder schienen in den Hintergrund gedrängt zu werden. An Stelle des mindestens vierstimmigen Gesanges trat der einstimmige. Statt der heimischen Mundart hörten wir Finnisch, Niederländisch und Schweizerisch und sangen alte finnische und niederländische Schlachtgesänge. Da hörten wir auch von fallendem und steigendem Rhythmus, vom Mythos, von Sage und Märchen, von Spracheigentümlichkeiten und Wortwurzeln, überhaupt von der Schönheit und dem Werdegang unserer deutschen Sprache.

Walther Hensel schöpft aus dem Vollen. Kraft seiner sprachlichen und musikalischen Begabung und seines wissenschaftlichen Studiums ist er wie kein zweiter befähigt, in das Wesen des Volksliedes einzudringen. So wurde er der geistige Führer der Singbewegung im gesamten deutschen Sprachgebiet.

Bei dem Morgenlied „Die helle Sonn' leucht' jetzt herfür —" konnte man einen Begriff davon bekommen, wie eine einstimmige Weise erarbeitet wird. Es galt vor allem, den Sprachrhythmus zu erkennen.

Zwei Lieder mit besonders typischen Rhythmen seien hier erwähnt:

> Hör die spanschen Trommeln schlan,
> die Trompeten schallen!
> Sieh nur zu, schon rückt er an:
> Bergen soll jetzt fallen!
>
> (Aufrecht Fähnlein, Seite 42)

Dieser fallende Rhythmus schwer — leicht — schwer — leicht ist altes germanisches Erbe. Er herrschte in der deutschen Sprache vor, bis das Geschlechtswort zum Hauptwort hinzutrat und unsere Sprache in vorwiegend steigende Rhythmen verwandelte. — Steigenden Rhythmus haben die Liedworte:
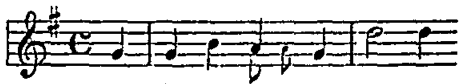
> Wach auf, wach auf, du deutsches Land,
> du hast genug geschlafen!
>
> Aufrecht Fähnlein, Seite 37)

Jedem leuchtet sofort ein, daß bei der Vertonung eines Gedichtes auf den Sprachrhythmus in erster Linie Rücksicht genommen werden muß. Wer daraufhin Liedschöpfungen Walther Hensels betrachtet, wird spüren, wie jede Weise aus der Sprache gewachsen ist. Gleichsam innerem Zwange folgend, laufen die Töne als gesteigerter Ausdruck der Sprache ihre natürliche Bahn. Viele Hinweise haben unser Ohr im Laufe der Woche dafür geschärft. Gerade die schon früher erwähnten Sprachbeispiele aus anderen Ländern trugen zum Verständnis bei.

Walther Hensel hat als erster die Volksliedtypenlehre geschaffen. An mehreren Beispielen erläuterte er die drei Haupttypen A. B. C.

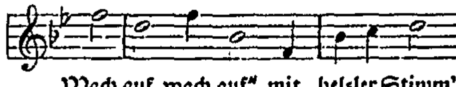
Typus A umfaßt das alte Volkslied, etwa bis 1600.

Beispiel 1:



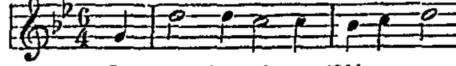
(Spinnerin Lobunddank S. 50)

Beispiel 2:



(Wach auf! S. 4)

Beispiel 3:

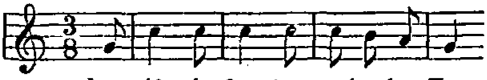


(Aufrecht Fähnlein S. 60)

Diese Weisen sind nicht akkordisch aufzufassen. Es ist besser, eine freie zweite Stimme zu erfinden, oder mitunter eine Dudelsack-Quint dazu zu spielen, als mit Es — tam — tam auf der Klampfe zu begleiten.

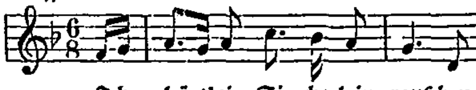
Typus B sind jüngere Volkslieder.

Beispiel 1:
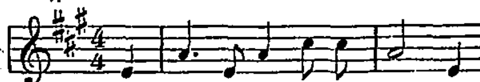


(Aufrecht Fähnlein S. 61)

Beispiel 2:



Beispiel 3:



(Singender Quell S. 9)

Alle guten alpenländischen Lieder fallen unter diesen Typus, der die leichteren, lieblicheren Weisen zusammenfaßt. Hier ist eine akkordische Klampfenbegleitung am Platze.

In Walther Hensels Streitschrift „Lied und Volk" (Bärenreiter-Verlag) wird der erste als „Wellentypus", der zweite als „Girlandentypus" bezeichnet.

Die A-Weisen schweben gleichsam waagerecht in Wellenbewegung durch den Räum, während die unter B fallenden auf Akkordsäulen girlandenartig aufgehängt erscheinen. (Besonders deutlich beim 1. Beispiel.)

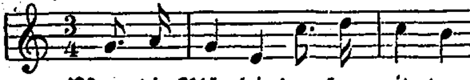
Nach diesen Gesichtspunkten kann man aber auch die neueren Lieder einordnen. Man findet in den „Finkensteiner Blättern" und im Liederbuch „Weg und Ziel" viele neue Weisen in der edlen, herben Art des Typus A.

Typus C ist durchweg minderwertig.
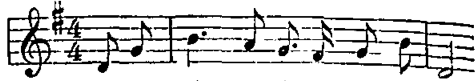
Beispiel 1:



Beispiel 2:
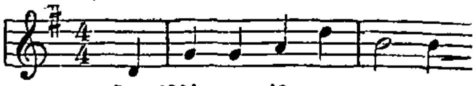


Beispiel 3:



Solche, aber auch noch ärgere Kitscherzeugnisse sind leider noch sehr verbreitet. Besonders die Schund- und Schauerballaden gehören zu diesem Typus.

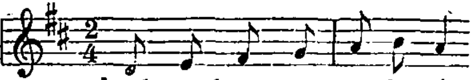
Mit diesen drei Haupttypen wollen wir diesen Abschnitt beschließen und nur noch andeuten, daß es Lieder gibt, die zwischen A und B oder B und C stehen.

Beispiel 1:



steht zwischen A und B.

Beispiel 2:



ist zwischen B und C einzuordnen.

Erstere sind musikalisch wertvoll, letztere aber im besten Fall weder gut noch schlecht.

Wie steht es nun mit dem alpenländischen Liedgut? Walther Hensel hat diese Frage in seinen Erläuterungen ausführlich beantwortet. (Das Eigenleben des Jodlers wurde hiervon nicht berührt.) Wie in allen anderen deutschen Ländern hat auch bei uns der Verfall das echte Volkslied nicht verschont. Allzugroße Derbheit, übermütige Weinlaune machten einen Teil der Lieder für die Wirtsstube gerade recht; die schönsten Volksliedmotive verloren ihren wahren Gehalt.

Die Verbindung des Liedes mit dem Jodler mag auch dazu beigetragen haben, daß sich viele Weisen oft mehr einer Jodlermelodie als dem Inhalt und der Sprache zuwendeten. Der Vernachlässigung des Inhaltes ist es auch zuzuschreiben, daß das Liebesmotiv immer mehr hinuntersank. Schließlich kam man nun soweit, die „Hetz" beim Fensterln oder die äußeren, womöglich widrigen Begleitumstände zum Hauptgegenstand eines Liedes zu machen.

Freilich wird der Weg zum Dirndl auch in den guten Liedern beschrieben, doch ist ein starkes Naturerleben untrennbar damit verbunden. Zum Beispiel:

Und wia i's geah üb'r Berg und Tal, so hör i's überall: es singt und jauchzt mit süaßen Schal die scheane Frau Nachtigal.

(Aufrecht Fähnlein S. 177)

Oder:
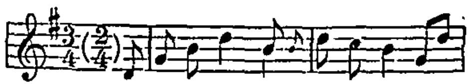
Geaht schon tagelat aufe, singan schon die Schwalman. (Lieder d. deutschen Alpenvolkes)

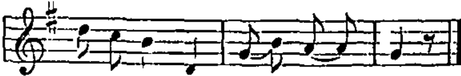
Ähnlich steht es auch mit den Wildschützenliedern. Der Abschuß des Wildes allein genügt nicht; die erhabene Bergwelt mit ihren Schönheiten und Gefahren zieht den Schützen auch mit in den Bann seiner Leidenschaft. Die Verfallsform finden wir in den bluttriefenden Wilderergeschichten.

Als eine Hauptgruppe alpenländischer Singweise müssen noch die „Schnadahüpfl" erwähnt werden. Hier soll sich alles Lustige, Fröhliche zusammenfinden. Gesunder Humor, auch ein wenig Spott können sich in diesen Liedern entwickeln. Freilich ist eine Sichtung und Auslese unerläßlich. Vor den Zoten wollen wir unsere Mitmenschen bewahren.

Vom Schnadahüpfl ist der Weg nicht mehr weit zum „Gstanzl". Manchmal wird behauptet, daß das Gstanzlsingen die dichterischen Kräfte des Volkes belebe, eben weil die Vierzeiler dem Augenblick entwachsen, also „blitzgedichtet" werden. Die Erfahrung hat nun aber gelehrt, daß bei solchem Singen (oft Schreien) mehr verdorben als geschaffen wird. Ein billiger Lacherfolg, ein mehr oder weniger starkes Einschnappen ist meist alles, was dabei herauskommt.

Wenn uns nun daran liegt, das gute Lied zu verbreiten, dann müssen wir es zunächst suchen. Walther Hensel gab uns einen wertvollen Schlüssel in die Hand, nämlich das Lied der Gottschee (im Krainer Karst). Auf dieser deutschen Sprachinsel hat sich das alte bajuwarische Lied, so wie es wahrscheinlich vor 300 bis 500 Jahren auch bei uns gesungen wurde, erhalten. Dort hat man vor noch nicht allzulanger Zeit alte Lieder aufgezeichnet, die die Merkmale der späteren Entwicklung in sich tragen. Zum Beispiel:





2. Schöns Hänselein ging Rosse tränken,
schöns Elselein um kühles Quellwasser.
3. Begegnen tun sie eins dem andern,
schöns Hänselein, schöns Elselein.
4. Und ich bin dein und du bist mein,
es kann, es mag nicht anders sein.

Worte und Weise von W. Hensel
Nach einer Aufzeichnung von Tschinkel
(Spinnerin Lobunddank)

Ein altdeutsches Liebeslied von großer Schönheit, obwohl die Weise nicht einfacher sein kann. (Allen, die sich ernstlich mit der Lied-Erneuerung beschäftigen wollen, ist das Studium der Gottscheer Lieder anzuraten).
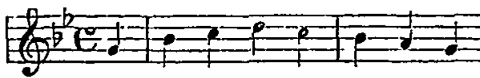
Walther Hensel hat uns aber noch mehr vermittelt. In zwei Fahrten durch Kärnten schrieb er schon vor 25 Jahren eine große Anzahl wertvoller Weisen auf. Eine Auswahl finden wir im „Aufrecht Fähnlein" mit folgendem Beiwort:

„Wenn wir in unser Liederbuch die mundartlichen Lieder aus Kärnten mit aufnehmen, so haben uns vor allem musikalische Gründe dazu bewogen. Nicht als ob dadurch ein Überwiegen des süddeutschen, insbesondere des alpenländischen Stammes-Elementes an sich beabsichtigt wäre, sondern um der Eigenart der Melodik willen, die in dieser Form eine Höchstentfaltung darstellt: nirgends in der Welt noch gibt es solch ein trotzig-kühnes und doch liebliches Auf- und Absteigen in streng akkordisch empfundenen Melodieschritten, durch „Übersingen" und Fistelstimmen eigentümlich aufgehellt. Die Alpenkinder entfalten eine unglaubliche Meisterschaft in dieser durchaus naiven Kunst, die nicht nachgeahmt werden kann, aber auch nicht außerhalb der Alpen verpflanzt werden darf. — Zum Vortrag wäre noch besonders zu sagen, daß die Kärntner völlig frei (rubato), bald anstürmend, bald stark innehaltend, jedenfalls mit großer Gefühlssprunghaftigkeit und Nachdrücklichkeit (oft

sprachlich unbetonter Silben) singen. Selbst ein Zerreißen sprachlich zusammengehöriger Silben und infolgedessen ein instrumental anmutender Einschlag ist zu beobachten."

Mit diesen Sätzen bricht Walther Hensel jedem Vorurteil über das angeblich sentimentale, rührselige Kärntner Lied die Spitze ab und spricht ein Werturteil aus, auf das die Kärntner stolz sein können. Freilich gilt es nun, den „verkoschateten" Scheinvolksliedern den Garaus zu machen, aber auch die neu erworbenen, alten Lieder in Reinheit zu erhalten. Letzteres hat für alle deutschen Länder die gleiche Bedeutung.

Im Gedanken an die Zukunft wird die Frage lebendig: „Wie kann sich unser älplerisches Lied entwickeln?" Zunächst ist eine bodenständige Lied-Entfaltung nicht zu beobachten. Doch kann man sich wohl denken, daß neue Weisen unsere Landschaft ebenso gut, ja, in gewisser Weise sogar besser, gewaltiger darstellen können. Wer dies verspüren will, der singe einmal im Chor, womöglich inmitten der Bergwelt:



Wie sind de Barg vun swor Gewicht?

(Finkensteiner Blätter, Band II)

Die Schlußquint auf den Ruf „Volk" scheint alle Berge zu überfliegen, das Echo wirkt zwingend.

Wir haben in dem Gottscheer Lied eine Form kennen gelernt, die über ganz Süddeutschland verbreitet gewesen ist. Die Entwicklung der Mundarten brachte die Beschränkung auf kleinere Landstriche, oft nur Täler und Orte mit sich. Warum sollen wir nun nicht wieder nach einem Lied suchen, das unserm gesamten Volke gleich wert sein kann? Die neue Zeit bringt neuen Inhalt. Wir richten also das überlieferte Liedgut gebrauchsfähig her und bauen mit neuen Steinen weiter.

So war die Woche für alle, die den reichen Ausführungen folgen konnten, in vieler Hinsicht erkenntnisreich.

Neben der ernsthaften Arbeit, die ja jedem einzelnen weiterhelfen soll, ist das Ziel jeder Singwoche auf eine möglichst geschlossene, starke Gemeinschaft gerichtet. Sie soll ein festes Band um alle Teilnehmer schlingen. Hilfsbereitschaft und ganzer persönlicher Einsatz sind dazu notwendig.

Der **Länderabend** hat erkennen lassen, wie ausgiebig beides vorhanden war. In den kurzen Ruhepausen fanden sich die Teilnehmer aus den verschiedenen Ländern zusammen, um etwas für diesen Abend vorzubereiten. Er gehörte daher auch zu den Höhepunkten der Woche.

Die „Glöckläufer" der Oberösterreicher befreiten zuerst den Saal von den „bösen Geistern". Gespensterhaft hüpften die weißen, mit Kuhglocken behangenen Gestalten dreimal durch den dunklen Raum. Magisches Licht streute ihre merkwürdige zuckerhutförmige Kopfbedeckung aus — ein unvergeßliches Bild. In dieser „gereinigten" Luft konnte sich nun der Abend entfalten. Lieder und Gedichte verschiedenster Mundarten, von der Waterkant bis an die deutsche Südgrenze wechselten ab. Gustl Sedlaczek-Wien und Rudl Werner-Steyr überboten sich gegenseitig in der Darstellung der Streitliedes von Sommer und Winter. Die Anwesenden nahmen lebhaften Anteil an diesem Geschehen und sangen fleißig den Kehrreim mit: „Ihr Herren mein, der Sommer (Winter) ist fein!"

Mit dem 3. Akt aus Karl Schönherr's „Volk in Not" und dem „Südtiroler Schwur" von J. E. Ploner schlossen die Tiroler den eindrucksvollen Abend.

Hans Klein hielt einen aufschlußreichen Vortrag über die Finkensteiner Arbeit im Sudetenland; **Karl Wilhelm** sprach und warb für die deutsche Sprachinsel Gressoney im Aostatal in Oberitalien; **Stephan Löscher**-Wien leitete mit Humor und Schwung schöne Volkstanzstunden; **Traudl Bacher** sang ein Volkslied mit Gamben- und Klampfenbegleitung: „Herauf nun, herauf du hellichter Tag" (aus der Gottschee, Finkensteiner Blätter, Bd. I. Jahrg. 3. S. 32) und **Walther Hensel** selbst in der heimischen Schönhengstgauer Mundart „Blüh nur, blüh, mein Sommerkorn..." (Aus Mähren, Finkensteiner Blätter, Band I, Jahrgang V, Seite 32).

Zum Abschied hatte sich die Sonne eingefunden, um sich unsere Lieder und die Jodler der Steirer und Oberösterreicher anzuhören, und zum Schluß vereinigte Walther Hensel noch einmal alle Teilnehmer miteinander in dem wuchtigen 6stimmigen Kanon:

Feiger Gedanken
Bängliches Schwanken
Weibisches Zagen
Ängstliches Klagen
Wendet kein Elend,
Macht dich nicht frei.

Allen Gewalten
Zum Trutz sich erhalten,
Nimmer sich beugen,
Kräftig sich zeigen
Rufet die Arme
Der Götter herbei.

Fritz Engel

Musikalische Rundschau

DEUTSCHE MUSIKSTUDENTEN AUF DER FREUSBURG:

Drittes Reichsmusiklager der Reichsstudentenführung

Mit dem Jahre der Wende sind allen am deutschen Musikleben Beteiligten große und grundsätzlich neue Aufgaben erwachsen. War es dem Führer gelungen, aus einem vielfältig zersplitterten Volkskörper wieder einen einheitlichen, in sich gefestigten Volksblock zu schaffen, so müssen die letzten und umfassendsten Auswirkungen dieser Großtat auf dem Gebiet des **kulturellen Lebens** liegen. Für das deutsche Musikleben aber bedeutet das: Kampf um eine **völkische**, in der **Gemeinschaftsidee** wurzelnde Musikkultur. In der Zeit einer so gewaltigen Einigung, in einer Zeit, in der das Bewußtsein der Schicksalgemeinschaft allein den einzelnen für sein Volk wertvoll werden läßt, kann als Zielpunkt aller musikkulturellen Bestrebungen nur gelten: das Volk auf organischem Wege wieder an die Musik heranzuführen, d. h. Formen zu finden, die die Musik in das Leben des Volkes stellen, so daß einmal das **gesamte Volk** in irgend einer Weise am deutschen Musikleben teil hat. Nur so wird einmal eine wahre, in völkischen und nationalen Grundkräften wurzelnde **Gemeinschaftskultur** entstehen können. Dies aber hat uns der Führer als letztes und höchstes Ziel aufgezeigt, der Kampf um dessen Erreichung ist uns allen daher eine heilige und bindende Verpflichtung.

Wir wissen nun alle, daß kulturelle Bestrebungen so großen Ausmaßes sich über weite Zeiträume werden erstrecken müssen. Diese Tatsache aber legt auf dem Gebiet des deutschen Musiklebens denen die größte Verpflichtung auf, die künftig mitverantwortliche Träger und Vermittler dieser neuen, völkischen Musikkultur sein werden, d. h. den deutschen Musikstudenten.

Allein, welche große Aufgaben unsere Zeit an den deutschen Musikstudenten heranträgt, und daß sich jeder einzelne irgendwie mit diesen Fragen wird auseinandersetzen müssen, dies hat der Reichsmusikreferent der Reichsstudentenführung, **Rolf Schroth** seit Jahren klar erkannt.

Reichsmusikreferent Schroth ruft daher alljährlich die Studentenführer und ANSt-Referentinnen der deutschen Musikhoch- und Fachschulen wie die Fachabteilungsleiter Musikwissenschaft der Universitäten in einem Reichsmusiklager zusammen, wo jeder einzelne im Rahmen einer lebendigen Lagergemeinschaft an diese uns alle bewegenden Fragen herangeführt wird. Und nur in lebendiger **Gemeinschaftsarbeit**, im **Kameradschaftserlebnis** werden diese Fragen, die im Kampf um eine neue völkische Musikkultur an uns herantreten, erörtert werden können. Niemals kann es dem einzelnen allein gelingen, den Weg zu einer wahren Gemeinschaftskultur zu finden.

Auf einer breiten, **weltanschaulichen** Grundlage wird deshalb ein solches Lager aufgebaut. Hier wird auch der letzte aus einer etwa noch vorhandenen Vereinzelung herausgerissen und in das gewaltige, uns alle verbindende Geschehen unserer Tage hineingestellt. Führende Männer aus Partei und Staat kommen alljährlich in unser Lager, um durch Referate die grundsätzlichen Gedankengänge der **nationalsozialistischen** Weltanschauung im Kreise der Kameraden immer mehr zu vertiefen. Einen weiteren Teil der Lagerarbeit macht die **körperliche Ertüchtigung** aus. Strammer Exerzierdienst und sportliche Betätigung schmieden die hier zusammenkommenden deutschen Musikstudenten zu einer echten Lagergemeinschaft zusammen. Sodann geht es an die engere **fachliche Musikarbeit**. Bedeutende und bekannte Persönlichkeiten aus dem deutschen Musikleben suchen unser Lager auf, um theoretische und praktische Musikarbeit mit uns durchzuführen. Marktkon-

zerte und offene Singen mit der Bevölkerung in der näheren und weiteren Umgebung des Lagerortes verhelfen fernerhin dazu, die Wege für ein Musizieren im und mit dem Volke zu finden. So beschäftigten sich das erste und zweite Reichsmusiklager (Ludwigstein im Werratal 1935 und Wuhrberg in Pommern 1936) mit der Klarstellung der musikstudentischen Aufgaben innerhalb der großen Fragen der Musikkultur des deutschen Volkes. Auf dem dritten Reichsmusiklager — Lagerort war diesmal die im herrlichen Siegtal gelegene Freusburg — wurden zunächst diese umfassenden Fragen weiter erarbeitet und vertieft. Darüber hinaus diente dieses Lager der engeren Festlegung der musikstudentischen Aufgaben innerhalb der studentischen Kameradschafts- und Facherziehungsarbeit des kommenden Semesters.

Zu Beginn des Lagers Freusburg legte der Lagerleiter Schroth noch einmal die grundsätzlichen Gedankengänge für unsere gesamte Arbeit eingehend dar.

Den deutschen Musikstudenten, d. h. der ersten, im neuen Reich heranwachsenden Musikergeneration, legt die Tatsache, daß diese künftig einmal Träger und Vermittler der Musikkultur sein werden, größte und heiligste Verpflichtung auf. Jeder einzelne muß diesen gesamten Fragen und Aufgabenkreis der kulturellen Erziehung unseres Volkes selbst erlebt haben, um später einmal an seiner Stelle allen Forderungen gewachsen zu sein und seinen Platz voll ausfüllen zu können. Jeder Musikstudent muß daher heute auch mitten in die Musikarbeit des Volkes und der Bewegung hineingestellt werden, damit er lernt, die wesentlichen Aufgaben zu sehen und sein Können in richtiger Weise zur Verfügung zu stellen. Es ist die große Aufgabe des Musikstudenten, den ewigen und urdeutschen Musikdrang unseres Volkes in die richtigen Bahnen zu lenken und damit ein Abgleiten in das im schlechten Sinne Dilettantische zu verhüten. Eine saubere fachliche Leistung wird daher immer eine Grundvoraussetzung bilden. Zu verurteilen ist nur ein ausschließliches Fachspezialistentum, das etwa abseits von dem großen Geschehen unserer Tage aufwächst und damit aller Bindung zu Volk und Gemeinschaft entbehrt. Diese Bindung der Musik an Volk und Gemeinschaft zu erkennen, gehört deshalb zu den grundsätzlichen Aufgaben musikstudentischer Arbeit. Die deutschen Musikstudenten werden einmal den Weg zu finden haben, auf dem das deutsche Volk wieder zu einer gemeinsamen, das gesamte Volk umfassenden Musikkultur, wie zu den reichen Schätzen seiner musikalischen Überlieferungen hineingeführt werden kann. Und dieser Weg ist vom schlichten Volkslied oder neuen Bekenntnislied aus in organischer Weise durchaus möglich, vom international gefärbten Schlagersong aus erscheint jedoch eine solche Überbrückung völlig undenkbar. „Es gilt", sagt Schroth eindringlich, „die Musik in das Leben des Volkes zu stellen und das Volk auf organischem Wege über ein wahres Musikerleben zur Musik zu führen."

Es ist daher Pflicht des deutschen Musikstudenten, an dieser großen Aufgabe nach seinen Kräften mitzuformen, damit die musikstudentische Arbeit zu ihrem Teil an der Erziehung und Lebensgestaltung des deutschen Menschen und damit am Bau des neuen Reiches beiträgt.

Hatte die Lagerarbeit durch die Worte Schroths eine klare Ausrichtung erfahren, so wurden diese Gedankengänge durch eine Anzahl wertvoller und mit Begeisterung aufgenommener Referate weiter vertieft. Auf breiter weltanschaulicher Grundlage beruhten die Ausführungen des Kulturwissenschaftlers Dr. Hans Kern, der uns den tiefen Sinn der deutschen Revolution schlechthin aufzeigte. Er stellte der deutschen Revolution, die immer in der Geschichte reiche politische und kulturelle Aufbaukräfte entfaltete, die französische Aufklärungsrevolution gegenüber, bei der das Vernichtungsmoment entscheidend ist. — Weiter besuchte uns Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg vom Reichssender Köln, um mit uns eine Funksendung aus dem Lager durchzuführen. In seinem ungemein lebendigen und anschaulichen Referat: „Die Kunst und ihre Technik" ging er auf das enge Wechselverhältnis der beiden Kulturbereiche ein. Die Technik ist Voraussetzung und Förderin einer jeden Kunst, nur kommt es darauf an, daß sie vom Künstler gemeistert und damit vom menschlichen Gestaltungswillen beherrscht wird. — Oskar Fitz und Müller-Hennig sprachen über die Fragen Körpertum, Musik, Bewegung und Tanz. Durch praktische Übungen wurde die Lagergemeinschaft mit neuen Gemeinschaftsformen des

Tanzes, also schließlich mit einer neuen Form der Geselligkeit bekannt gemacht. Das größte musikalische Erlebnis vermittelte uns wohl Heinrich Spitta, der mit uns eine Anzahl seiner neuen Lieder und Kantatenwerke erarbeitete. — Aus dem musikwissenschaftlichen Arbeitsgebiet sprach zunächst Fachschaftsleiter Wolfgang Boetticher. In tiefgehenden Ausführungen zeigte er uns, wie das Tonwerk letzthin die weltanschauliche Grundhaltung verkörpert, in der sein Schöpfer verhaftet ist. — Professor Dr. W. Korte ging auf das heute vielfach behandelte Gebiet: Musik und Rasse ein. Er sprach in der Lagergemeinschaft über die rassisch verwurzelten Grundkräfte der deutschen Musik und wies ferner auf die daraus entspringenden großen und verpflichtenden Aufgaben des heutigen Komponisten hin. — Professor Dr. Müller-Blattau zeigte uns die reichen und befruchtenden Wechselwirkungen zwischen der deutschen Volks- und Kunstmusik auf. Immer wieder stellt das Volkslied die Wurzelkraft alles musikalischen Lebens dar, woraus sich gleichzeitig die große Gefahr einer Trennung von Volk und Musik ergibt. In einem weiteren Referat sprach Müller-Blattau, von einer historischen Überschau ausgehend, über die Stellung der Musik in der neuen, nationalsozialistischen Erziehungsform. — Der Verfasser dieser Zeilen berichtete über die Grundaufgaben der gegenwärtigen Volksliedforschung. Er forderte vor allem ein Ausgehen vom lebendigen Klangbild als dem einzig ursprünglichen und verläßlichen Quellenstoff. Eine Klangbildsammlung deutschen Volksliedgutes ist daher vorerst unsere dringlichste Aufgabe.

Den Abschluß des Lagers bildete der Besuch des Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe, der zu der Lagergemeinschaft über die hohen Pflichten des jungen Musikers im neuen Reich sprach. Präsident Raabe, der auch an der großen Abschlußfeier der um einen gewaltigen Feuerstoß versammelten Lagermannschaft teilnahm, bereitete wohl jedem einzelnen durch seinen Besuch und durch seine begeistert aufgenommenen Ausführungen Stunden unvergeßlicher Erlebnistiefe.

Eine Anzahl der Lagerteilnehmer konnte sich im Anschluß an das Lager noch einiger besonders erlebnisreicher Tage erfreuen: Der Abteilungsleiter Musik im Propagandaministerium, Dr. Drewes, sandte im Auftrage von Reichsminister Dr. Goebbels dem Lager 20 Freikarten zum Besuche der Bayreuther Festspiele. Reichsmusikreferent Schroth wurde mit einigen Studentenführern von Frau Winifrid Wagner im Hause Wahnfried zu einer längeren Unterredung empfangen.

Die Freusburger Tage aber bergen für jeden einzelnen ein reiches und verpflichtendes Erlebnis deutscher Kameradschaft und gemeinschaftlicher Arbeitsform. So wird jeder Studentenführer an seinem Platze draußen die Gedanken des Lagers Freusburg weitertragen und verbreiten helfen: im Kampf um eine deutsche Musikkultur, der völkische Verwurzelung und gemeinschaftliche Erlebnisform letzte und höchste Zielpunkte sind. Wolfgang Sichardt

REICHSMUSIKTAGE DER HJ

Die diesjährigen 3. Reichsmusiktage der HJ fanden vom 11. bis 14. November in Stuttgart statt. Ihnen ging ein Arbeitslager voraus, das die HJ-Musikreferenten des Reiches unter Leitung von Bannführer Wolfgang Stumme zusammenfaßte. Das Lager diente vielseitigem Musizieren, persönlicher Fühlungnahme und gemeinsamer Aussprache über drängende Fragen der gegenwärtigen HJ-Musikarbeit. Dabei waren als Gäste auch Vertreter des übrigen politischen und musikalischen Lebens zugegen, die z. T. auch zu den Hauptfragen zu Wort kamen. So sprach O. Schmidt vom Reichsamt Feierabend der NSG. „Kraft durch Freude" über die praktisch angebahnte und in ihren Grundzügen festgelegte kulturelle Zusammenarbeit beider Verbände und brachte damit eine vordringliche Aufgabe unter allgemeiner Zustimmung zur Klärung. Von dieser erhellten und gefestigten politischen Grundlage aus war eine Offenheit des Blicks und eine Spannweite der Arbeit möglich, die sich auch im Ablauf der festlichen Musiktage zeigte.

Ein „Fröhlicher Abend", der unter dem Kennwort „Der Jahresspiegel" stand, wurde von gemeinsamem Volksliedsingen, Volks-Spiel, -Tanz, -Erzählung getragen. Eine „Werkfeier" verwirklichte den Feiergedanken als eine in Wort und Lied gemeinsam gestaltete Wechselhandlung zwischen Jugend und Arbei-

ter. Eine „Kammermusik" ließ den Scheck-Wenzinger-Kreis alte Musik auf alten Instrumenten vorführen. Mit diesen drei Veranstaltungen und den dort eingesetzten Kräften machten sich HJ und KdF zum Erben der vielfach getönten „Deutschen Musikbewegung", die aus der revolutionären Jugend um die Jahrhundertwende und aus dem Kampf des Grenzdeutschtums erwuchs und sich in Volkslied und „alter Musik" das Maß für ihre Gegenwartsaufgabe setzte. Hier erfährt sie nach jahrzehntelanger, weitverzweigter Vorarbeit in Literaturauswahl und -erprobung, in der Sicherung einer am Volkslied gewonnenen musikalischen Arbeitsweise, in der Erkundung eines völkischen Feierstiles auf dem Boden der Gemeinschaftshandlung, im Bau und Auswertung alter und neuer Instrumente, in der Mitarbeit der Musikwissenschaft u. a. m. ihre zielhafte und notwendige politische Ordnung und Begründung.

In einer „Abendmusik" sang der Leipziger Thomanerchor alte und neue weltliche Chorwerke; dazu erklang Orgelmusik von J. S. Bach. Am folgenden Tage wurden die Thomaner feierlich in die HJ eingegliedert. Damit nimmt die HJ Anschluß an die beste deutsche Chorüberlieferung, nicht nur im Werk, sondern auch in seiner Ausführung. Mit einer „Festlichen Blasmusik" wurden neue Aufgaben in der musikalischen Durchgestaltung von Freilichtfeiern, Kundgebungen, Fahnenaufmärschen, Volksfesten angefaßt. Ein „Orchesterkonzert" brachte nach der Aufführung HJ-eigener Musik eine Brahmssymphonie. Hier wurde kundgetan, daß sich die Jugend von ihrer eigenen Grundlage aus um die Großwerke der deutschen Musik bemüht. In einem abschließenden „Großkonzert", das gemeinsam von HJ, KdF und Wehrmacht veranstaltet wurde, sang die HJ zwischen alten Militärmärschen ihre Soldaten- und Bekenntnislieder.

So erstand in der Verschiedenartigkeit der Veranstaltungen selbst die ganze breite Front der Arbeit. Die Bemühungen um einen geschichtlichen Anschluß und das bruchlos-verwandelnde Hineinwachsen in die große Überlieferung der wirkenden Geschichte wurde als notwendiger Boden für ein gegenwärtiges Schaffen erkannt. Der Durchgang durch die alte und neue Geschichte vermag keine Stufe auszulassen.

Der Leiter des Kulturamtes in der Reichsjugendführung, Obergebietsführer K. Cerff, der im Laufe der Woche schon verschiedentlich das Wort zu grundsätzlichen Fragen genommen hatte, umriß in der Schlußkundgebung noch einmal den gegenwärtigen Stand der Aufgaben und Auffassungen: Die Musik muß sich viel mehr als bisher in der Mitte des schaffenden Volkes erweisen. Arbeiter und Jugend haben nichts hinter sich, aber alles vor sich; sie gehen aus gemeinsamem Antrieb einen gemeinsamen Weg. So haben sich HJ und KdF verbunden zur Gründung von „Musikschulen für Jugend und Volk", die für die nächsten Monate in allen Gauen des Reiches vorbereitet ist. Singen und Stimmschulung nach der Arbeitsweise von A. Greiner bilden den Ausgang. Hinzu kommt der Instrumentalunterricht. Eine Werbewoche „Lernt Instrumente spielen" ist angesetzt. Gemeinsam mit der Reichsmusikkammer wird der Gruppenunterricht eingerichtet. Zuschriften von Raabe, Jochum, Fischer, Kempf, Ney wurden verlesen. Planmäßig und unermüdlich muß man lernen. Die Schulung im Singen und Instrumentalspiel ist genau so ernst zu nehmen wie die Schulung des Körpers. HJ und KdF gewinnen in der Musikerziehung einen entscheidenden Platz. Ohne die Musik ist kein ganzes Menschentum zu erreichen. Auf die Formung der Gemüts- und Geschmackskräfte kann der gesunde Mensch nicht verzichten. Es geht nicht an, daß einem jungen Menschen die Liebe zu den schönen Künsten von den Kameraden als unmännliche Schwäche ausgelegt wird. Der Dienst an Deutschland erfüllt sich nicht in der körperlichen Ertüchtigung; der deutsche Geist erfordert die gleiche Hingabe. Soldat und Künstler sind kein Gegensatz; beide Kräfte müssen zur Einheit werden. Die politische Zuverlässigkeit eines Menschen ist nicht an einer äußerlichen Schablone abzulesen und zu bestimmen; die Vielgestaltigkeit des deutschen Lebens bleibt dafür zu reich. Darin soll die Musik vom Kampflied bis zur Symphonie ihre lebenstärkende Aufgabe neu erfüllen.

Weitsicht und Besonnenheit dieser Worte, die durch die vorausgehenden Festtage ihre Anschauung erhielten, dürfen auf die entschlossene Mitarbeit aller Einsichtigen rechnen.

An den verschiedenen Feiern und Konzerten waren leitend beteiligt: W. Stumme, K. Röttgen, G. Blumensaat, G. Maasz, K. Straube, A. Wenzinger, G. Scheck, H. Haag. Die Bemühungen um einen neuen Sinn und eine gegenwärtige Form von Musik und Musizieren erfordern viel Mut, Wagnis und Erprobungen. So müssen manche Unternehmungen aufgefaßt werden. Alles kann nicht im ersten Wurf gelingen. Offen gebliebene Fragen werden jedoch weniger durch die Presse als durch die Tat gelöst.

Von den zu Gehör gebrachten neuen Werken seien die Volksliedbearbeitungen von W. Rein und G. Maasz, die Arbeiterkantate von Ph. Spitta (Text von K. Bröger), die Blasmusik über „Ich habe Lust im weiten Feld" von A. v. Beckerath, die Marschmusik zu „Vivat, jetzt gehts ins Feld" von E. Stahmer, der HJ-Fahnenmarsch „Der Schweriner" von G. Blumensaat genannt. Wilhelm Ehmann

ZEITGENÖSSISCHES MUSIKFEST IN LÜBECK

Das „Zeitgenössische Musikfest", das Lübeck im November durchführte, bedarf deshalb besonderer Erwähnung, weil es in vorbildlicher Weise die Kräfte einer kleineren Großstadt zu einer Schau über das Schaffen der jungen Generation zusammenfaßte, weil es ein mutiger Vorstoß für die junge Musik war, den größere Städte zum Teil vermissen lassen. Generalmusikdirektor Heinz Dressel, dessen idealistischem Einsatz alles zu danken war, erwies sich dabei wieder als ausgezeichneter Interpret neuer Musik, der ihre expressiven Spannungen ebenso gut nachzugestalten weiß, wie ihren musikantischen Spieltrieb. In vier umfangreichen Konzerten an zwei Tagen gab es Kammermusik (aus der Arbeit des Kundrat-Quartetts, der führenden Kammermusikvereinigung Lübecks erwachsend), eine musikalische Feier der Hitler-Jugend (als Arbeitsbericht der Jugendkräfte, gemeinsam mit dem Staatskonservatorium), einen zeitgenössischen Opern- und Ballett-Abend (im Rahmen des städtischen Bühnenspielplans) und endlich Orchestermusik (im Zusammenhang der Abonnements-Symphoniekonzerte).

Die neue Kammermusik kam in einem bewegungsfreudigen, unproblematischen Streichtrio Hermann Schröders, einem durchgeistigten, formal freilich nicht sehr konzentrierten Quartett Wilhelm Malers und den sehr eigenartigen, aber starken Liedern Hermann Simons (Goethe-Gesänge und Lieder aus dem Deutschen Psalter) vorteilhaft zur Geltung. Die Jugend-Feierstunde machte mit Werken Hans Uldalls, Heinrich Spittas, Erich Lauers und einer Liedkantate von Hermann Reutter bekannt, — Werken, die in ihrem klarlinigen, monumentalen Stil wohl dem Geist der Jugend nahestehen, technisch aber im Allgemeinen über die Möglichkeiten gemeinschaftlichen Laienmusizierens hinausgehen. Hier wird die Frage noch geklärt werden müssen, ob der Jugend vom Podium aus eine Konzertmusik vorgeführt werden soll, die mit dem ausdrücklichen stilistischen Anspruch auftritt, „Jugendmusik" zu sein (das wäre doch wohl eine verspätete Parallele zu dem überwundenen Standpunkt des „Jugendschrifttums"!) oder ob vielmehr die Musik des Laien gerade in ihren technischen Voraussetzungen (nicht in ihrer Stilhaltung) laiengemäß sein muß.

Der Opern- und Ballett-Abend brachte neben Hermann Reutters schon bekanntem Ballet „Die Kirmes von Delft" und einer heiteren, melodiösen, farbig instrumentierten Kurzoper „Soleidas bunter Vogel" von Max Donisch (sie wurde kurz nach dem Kriege komponiert, in Rostock vor 10 Jahren uraufgeführt und soll jetzt auch in Berlin Eingang finden) die deutsche Erstaufführung von Renzo Bossis Operneinakter „Volpino der Kupferschmied". Diese buffoneske Oper behandelt in einem spritzig instrumentierten, witzig parlierenden Stil mummenschanzartig die Geschichte vom „wiedererweckten Schläfer", die Wolf-Ferrari zu seiner veristisch-psychologistischen Oper „Sly" — übrigens drei Jahre nach Bossis 1924 in Mailand preisgekrönter Komposition anregte.

Mitten in die Problematik neuer Musik führte endlich das abschließende Symphoniekonzert, das neben Béla Bartóks „Musik für Saiteninstrumente", Hans Brehmes geistverwandtes, bewegungsmotorisches, artistisches Klavierkonzert (vom Komponisten unvorstellbar vollkommen gespielt) und von dem in Deutschland noch wenig bekannten Holländer Henk Badings eine „Tragische Ouvertüre", eben-

falls in deutscher Erstaufführung brachte, ein Werk mit bombastischem Bläser-Apparat, einem ekstatisch-inbrünstigen Bekenntnis zur Dissonanz als Ausdrucksmittel, dabei einer genialen motivischen Zucht und Konzentration. Die Uraufführung der „Malinconia", einer Streichermusik des hochbegabten Österreichers Theodor Berger, zeigt starke Einflüsse des Impressionismus: es ist „Landschaftsmusik", flimmernde Lichtstudie im Al-Fresko-Stil, an die Maltechnik der Pointillisten gemahnend, dabei von bezwingender visionärer Kraft.

Das Ringen der jungen Musik, aus dem rein motorischen Bewegungsdrang einerseits und dem rein Illustrativen andererseits zu einem neuen Formensinn vorzustoßen, zu einer neuen Durchgeistigung und motivischen Durchdringung, kam auf dem Lübecker Fest in erschütternden Dokumenten zum Ausdruck. Die zahlreiche Hörerschaft zeigte sich diesem Ringen zugänglich. Heinrich Edelhoff

KONZERTE

Das Violinkonzert von Robert Schumann

Im Rahmen der gemeinsamen Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" erklang zum ersten Male Robert Schumanns Violinkonzert in d-moll, das bisher der Öffentlichkeit in keiner Form zugänglich war. Die Schicksale des Werkes sind indessen den Fachleuten einigermaßen bekannt gewesen und seien daher hier nur ganz kurz rekapituliert.

Das Violinkonzert entstand in Düsseldorf in den Tagen, die der ersten Begegnung mit Brahms vorangingen. Es war bestimmt, durch Joachim in einem von Schumanns Konzerten aufgeführt zu werden und wanderte daher bald in Joachims Hände. Joachim machte noch eine Reihe von violintechnischen Verbesserungsvorschlägen, die anscheinend auch vom Komponisten beachtet wurden. Die Uraufführung aber kam nicht mehr zustande, weil Schumann die Konzertleitung aus den allgemein bekannten Gründen niederlegte. Joachim bewahrte das Werk auf, spielte es aber niemals öffentlich. Nach seinem Tode 1907 wurde es der Berliner Staatsbibliothek verkauft, zugleich mit einer Abschrift und dem Klavierauszuge, beide vom Komponisten revidiert. An den Erwerb war die Bedingung geknüpft, es keinesfalls früher als hundert Jahre nach Schumanns Heimgang der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Den Bemühungen des jetzigen Direktors der Musikabteilung der Staatsbibliothek, Prof. Dr. Georg Schünemann gelang es, die Erwerbsbedingung vorzeitig aufzuheben. Nun wurde das Material von Kennerhand nach bestem Wissen und Gewissen aufführungsreif gemacht. Schünemann stellte einen neuen Klavierauszug her und — laut Vorbemerkung — Gustav Lenzewski eine geigentechnische Bearbeitung des Soloparts.

Die Frage, die sich nun erhebt, lautet dahin, ob ein hinreichender Grund vorlag, dies Spätwerk des großen Romantikers solange — oder überhaupt — der Kenntnis der Welt vorzuenthalten. Sie wäre zu bejahen, wenn der Schöpfung, infolge der damals schon vorgeschrittenen Erkrankung Schumanns, Mängel anhafteten, die es seiner unwürdig erscheinen ließen. Die Meinungen der Fachleute nach dem ersten Studium und dem ersten lebendigen Gehöreindruck gehen ziemlich weit auseinander. Der Schreiber dieser Zeilen möchte jene Frage grundsätzlich verneinen, ohne behaupten zu wollen, daß die Musikwelt mit dem Werke nunmehr einen Offenbarungsschatz von sensationeller Bedeutung gewonnen habe. Die Konzeption hat zweifellos gewisse Schwächen. Sie liegen vornehmlich in der fragmentarischen, skizzenhaften Anlage des Ganzen, zumal auf der orchestralen Seite; vielleicht auch in der „Billigkeit" des Finalthemas, die indessen in der romantischen Virtuosenliteratur erlauchte Vorgänger und Nachfolger hat. Diesen Mängeln stehen aber gewichtige Vorzüge gegenüber. Zunächst: es handelt sich um einen „echten Schumann". Das bedeutet: um eine Musik, deutsch im Kern wie in der Schale, in der klanglichen Gewandung mit ihrer keuschen Verhaltenheit. Das Hauptthema des ersten Satzes kommt straff, fast streng daher; es hat einen beinahe „bachischen" Unterton. Ihm gesellt sich ein Seitengedanke von blühendem, melodischem Zauber. Dem Soloinstrument sind neben dem Motivmaterial schwunghaftes Figurenwerk und akkordische Umspielungen in reichem Maße zugewiesen. Kräftig und selbstbewußt klingt der Satz aus. Ein seelenvoller Liedeinfall spinnt sich im zweiten Satz zart und

innig aus. Dann springt die Stimmung um, und das polonaisenartige Finale, glanzvoll, doch nicht ohne Grazie, leichtfüßig und sprühend, gibt dem Solisten noch einmal Gelegenheit zu tausend virtuosen Künsten wie Läufen, Doppelgriffen und Trillerketten. Es wird ihm allerlei zugemutet, das allerhöchste Könnerschaft voraussetzt.

Die Wiedergabe des Konzerts durch Professor Georg Kulenkampff mit den Philharmonikern unter Dr. Karl Böhm fand lebhaften Beifall. Die Bereicherung der Geigenliteratur durch die Veröffentlichung dieses Werkes — das allerdings der architektonischen Größe und Kraft nach an das Klavierkonzert, sogar das Cellokonzert doch nicht heranreicht — wäre objektiv geringer anzuschlagen, wenn wir Überfluß an musikalisch gehaltvollen Kompositionen dieser Gattung hätten. Das ist aber nicht der Fall. Und somit mögen die Geiger von Rang und Ehrgeiz die Gabe dankbar begrüßen.

Walter Abendroth

BÜHNENWERKE

Wilhelm Kempffs neue Oper „Die Fasnacht von Rottweil“

Der vielbewunderte Pianist und erfolgbedachte Komponist des „König Midas“ und der „Familie Gozzi“ hat zum dritten Male einen Angriff auf die Opernbühne und auf den Titel eines zeitgemäßen deutschen Musikdramatikers unternommen. Er war schon in seinem früheren Schaffen nicht absichtslos, sondern wollte — bewußt einer ungeklärten und verantwortungslosen Zeitlage — Beispiele gesunden, natürlichen und doch ideenerfüllten Gestaltens geben. Auch aus seinem neuen Werke „Die Fasnacht von Rottweil“ spricht unverkennbar „Absicht“. Es ist ein Denkmal der Zeit; aus der Zeit für die Zeit. Es will die Gemüter der Zeitgenossen bewegen und wählt daher eine Sprache, die allen geläufig ist. Das gilt nicht weniger von der Musik als vom Text. Beides fußt auf Anregungen und Vorbildern, die irgendwie „in der Luft liegen“. Der Radius dieser Anregungen und Vorbilder ist äußerst weit gespannt. Er durchmißt die Gebiete des vaterländischen Schauspiels sowohl wie der neueren Oper und selbst auch der Ausstattungs-Operette. Es sei nicht zum Scherze oder eines billigen Witzes wegen gesagt, wenn wir feststellen (und uns anheischig machen, es nachzuweisen), daß von „Meistersinger“-Szenerien und Pfitzner-Palestrina-Stimmungen über engere Parallelen zu Hegers „Verlorenem Sohn“ die Linie hier bis in das Gefilde der Metropol-Revue „Maske in Blau“ und ähnlicher Stücke ähnlichen Inhalts verläuft. Europa-Lateinamerika-Europa; das ist schon ein vielbewährtes Rezept. Doch wäre dies schließlich im gegenwärtigen Falle nur Äußerlichkeit.

Man höre die Fabel. Sie ist nach persönlichen Eindrücken des Komponisten aus der Welt der schwäbischen Fasnacht von ihm selbst frei erfunden. Das seltsame Doppelgesicht dieses Treibens mit seiner kindhaften Vergnüglichkeit einerseits, seiner dämonischen Note andererseits, bildet den Hintergrund eines bunten und verwickelten Geschehens. Die Hauptgestalt ist der Kantorssohn und Bildhauer Rainer Lochner, den es aus der kleinstädtischen Enge, ja, aus dem eng gewordenen Vaterlande (wir sind zu Beginn der Handlung im Jahre 1923) in die große, fremde Welt treibt. Schneller, als er gedacht, muß er davon, und zwar als Flüchtling, nachdem die Rottweiler Fasnacht ein blutiges Ende nahm. Als Ehrenretter seiner verhöhnten Braut hat er dank der List des Beleidigers statt dessen seinen eigenen Freund niedergestochen. Neun Jahre später finden wir Rainer in Rio wieder; natürlich als ruhmgekrönten Künstler und Erwählten der verführerischen, ebenso berühmten Tänzerin Juana. Karnevalszauber und Liebe im schwülen Dunst durchwachter Äquatornächte. Aber in Rainers Atelier beginnen eines Nachts die Rottweiler Fasnachtsmasken zu spuken. Da nimmt die Sehnsucht nach der Heimat überhand und sie siegt. Nun: Rückkehr und glückliches Ende. Wiedersehen mit dem alten, guten Vater, mit der herzigen Braut und dem totgeglaubten Freunde; vor allem aber — jetzt zählen wir das Jahr 1933 — mit einem befreiten Vaterlande. Man feiert in Rottweil gerade das Erntefest. Nebenbei wird bekannt, daß jener verruchte Beleidiger auch noch ein Vaterlandsverräter war und inzwischen gerichtet ward.

In dies Geschehen ist obendrein mancherlei tiefsinniger Symbolismus hineinverwoben. Zwei Statuen von Rainers Hand, die Heilige Cä-

cilia und die Göttin Hertha, spielen als allegorische Gegensätze (Christentum und Erdenkult) mit. Am Schluß sind sie vereint im Geiste des einigen Volkes. Alles Einzelschicksal erscheint zum Gleichnis für das allgemeine, völkische Schicksal erhoben. Dies ist wohl Kempffs eigenster Gedanke am dichterischen Vorwurf. — Von der Musik ist schnell gesprochen. Sie gewinnt ihr besonderes Gesicht aus der Vereinigung strenger Formmittel mit durchaus leichtfaßlichem Gedankengut. Stets trifft der Komponist den volkstümlichen Ausdruck, im kunstvollen kontrapunktischen Gewebe nicht weniger als in der schlichten Liedmelodie. Das Orchester bezieht Banjo und Ziehharmonika ein. Die drei Elemente deutscher Sakralmusik, gefühlvoller oder derbfröhlicher Volksmusik und heißblütiger brasilianischer Tanzrhythmik sind geschickt einander gegenübergestellt, auch in der Behandlung der Solostimmen. Es gibt einige zündende Instrumentalstücke, meisterlich durchgeformte Ensembles, lebendige Chorsätze. Einiges bleibt im Ohr haften: so der grausige Maskenspuk, eine der musikalisch stärksten Szenen.

Die Uraufführung im Opernhaus zu Hannover, musikalisch von Rudolf Krasselt, szenisch von Hans Winckelmann geleitet, wandte große Mühe an die Sache. Sänger und Sängerinnen von bemerkenswertem Rang wie Reiner Minten (Rainer), Josef Correck, Hilde Singenstreu, Paul Wiesendanger, Willy Wissiak und Maria Engel wirkten mit. Sie alle erstritten der Neuheit einen unwidersprochenen Sieg, für den der Dichterkomponist persönlich danken konnte. Walter Abendroth

Das musikalische Schrifttum

BUCHERSCHAU

Richard Wagner und seine Welt

Max Millenkovich-Morold, Cosima Wagner. Ein Lebensbild. Leipzig, Verlag Philipp Reclam jr., 489 S. Preis geb. RM 8.50.

Zum 100. Geburtstag der Frau, die drei bedeutsame Namen trug, kommt eine mit liebevollster Versenkung in ihr ganzes Wesen geschaffene Darstellung ihres Lebens und zeigt die Tochter Franz Liszts als Schülerin seines „legitimen Erben von Gottes und Talentes Gnaden", Hans von Bülows, dessen Verlobte sie just an dem Oktoberabend 1855 wird, an dem er sich für das Werk Richard Wagners eingesetzt und mit einer grandiosen Wiedergabe der „Tannhäuser"-Ouverture den Berlinern Gelegenheit gegeben hat, sich zu blamieren und ihn auszupfeifen. Zwei Jahre später führt die Hochzeitsreise das junge Paar nach Zürich zu Richard Wagner, und hier schon, wenige Wochen nach ihrer Vermählung, wird sich Cosima dessen bewußt, was der Meister in sein eben vollendetes Gedicht von „Tristan und Isolde" hineingelegt, wie er es zum ergreifendsten Denkmal einer Liebe gemacht hat, der keine andere Erfüllung beschieden sein konnte — und wie er damit, ihm selber noch unbewußt, auch dichterisch gefaßt hat, was nachher Jahre hindurch Cosima mit ihm verbindet. Tristangleiche Situation, als endlich im November 1863 die beiden einander gegenüberstehen und sich stumm in die Augen blickten „und ein heftigstes Verlangen nach eingestandenster Wahrheit sie zu dem keiner Worte bedürfenden Bekenntnis eines grenzenlosen Unglücks trieb, das sie belastete". — Und tristangleiche Situation dann in den folgenden Münchener Jahren, da der Meister seines getreuen Helfers Hans von Bülow zur Vollendung der ihm vorschwebenden großen Pläne bedurfte und dem König Ludwig II. gegenüber immer wieder betonte, wie unentbehrlich ihm dieser Hans von Bülow sei, den allein er autorisieren will, seine Werke aufzuführen. „Außer mir versteht keiner so zu dirigieren. Seine ganz unvergleichliche Leistung als Dirigent des „Tristan" hat alles mit Staunen erfüllt"... Die erste Orchesterprobe begann eine Stunde nach der Geburt von Cosimas dritter Tochter, die denn auch den Namen „Isolde" empfing — wie die vierte, in der Zeit der „Meistersinger"-Vollendung geborene, ganz selbstverständlich „Eva" heißen mußte... Und während dieser Jahre, 1865—67, vollzieht sich, neben allem äußeren Schicksal, das verändert, die innere Klärung zwischen drei in wahrhaft tragischer Verkettung miteinander verbundenen Menschen: Hans von Bülow gibt, getreu seinem schon im Werbebrief an Liszt abgegebenen Versprechen, die Frau frei, „zaudert nicht, sich ihrem Glücke zu opfern" — sie aber, bis zu-

letzt von dem Gefühl durchdrungen, daß sie ihm schwersten Schmerz hat antun müssen, schreibt für ihre Töchter einmal die Worte nieder: „Niemals würde er mich verloren haben, wenn das Schicksal mir nicht denjenigen zugeführt hätte, für welchen zu leben und zu sterben ich als meinen Beruf erkennen mußte". — Die neue Ehe bringt dem Meister neue Schaffenslust: der „Siegfried" wird vollendet und klingt wider in den zarten Tönen des „Idylls", mit dem Richard Wagner seiner Frau für den Sohn dankt — die Arbeit an der „Götterdämmerung" geht rüstig vorwärts; Cosima erlebt diese Schöpferjahre, erlebt auch — wie vorher schon in München beim „Tristan" und den „Meistersingern" — den Meister selber als Spielleiter: erst in Wien (beim „Tannhäuser" und „Lohengrin"), dann in Bayreuth (beim „Ring" und „Parsifal"); sie macht sich ganz seine Art zu eigen, mit den Sängern und Darstellern umzugehen; sie hat dazu die eingeborene musikalische Anlage, die ihr jeden Ton so erklingen läßt, wie Wagner ihn sich beim Niederschreiben gedacht, und wie auch ihr Vater Franz Liszt ihn zu des Meisters größter Beglückung einst in Weimar wiederzugeben wußte... Aber in allen diesen Jahren sammelt und hütet Cosima ihr tiefstes Wissen um des Meisters Werk so tief im Herzen, daß er selber in ihr nicht die Fortsetzerin und Vollenderin seiner Pläne ahnt.[1] Und dann kommt das große „Wunder von Bayreuth": die Notwendigkeit, den verwaisten Festspielen neue feste Leitung zu geben, bestimmt Cosima, aus ihrer tiefen Zurückgezogenheit herauszutreten und schon 1884 als „Beraterin" des Dirigenten, aber durch ihn auch die Darsteller führend, in die Wiederholungen des „Parsifal" bestimmend einzugreifen. 1886 wird sie ganz das, was der Meister an sich selber als eine einmalige Ausnahme empfunden hatte: Leiterin des „Gesamtkunstwerkes", die dem Musikalischen so gewachsen ist wie dem in Bayreuth immer stärkstens betonten Dramatischen und sich um jede Einzelheit des technischen Betriebes, um Dekorationen und Kostüme mit gleicher Sachkenntnis kümmert, mit der sie die Darsteller unermüdlich in die Absichten des Schöpfers ihrer Rollen einführt.

[1] Vergl. den Aufsatz über Cosima Wagner auf S. 303 ff dieses Heftes.

Max Millenkovich-Morold, ehemals Direktor des Wiener Burgtheaters, nimmt sich mit besonderer Freude und berufsbedingter Sachkenntnis gerade der spielleitenden Tätigkeit Cosimas an und verfolgt ihre Arbeit in den Jahren 1886—1906 bis in alle Einzelheiten... Das Leben tritt hier hinter dem Wirken fast ganz zurück: begreiflich, weil eben dieses Wirken den wahrsten Lebensinhalt der Frau ausmacht, die 1886 den Vater verliert und 1894 den Tod Bülows zu betrauern hat, aber auch dadurch nicht von ihrer wichtigsten Aufgabe abzulenken ist (wie die Festspiele auch 1930 durch Siegfrieds Tod keine Unterbrechung erfahren durften!). Über allem Persönlichen steht immer wieder der Dienst am Werk — und an diesem Werk nimmt Cosima innigsten Anteil auch nach ihrem Scheiden aus dem Festspielhause, dessen Mauern nach einem Wort Richard Wagners mit seinem und ihrem Blut gerötet sind...

Anna Bahr-Mildenburg, Tristan und Isolde. Darstellung des Werkes aus dem Geiste der Dichtung und Musik. Wien, Leipzig 1936. Musikwissenschaftlicher Verlag. 115 S. Preis geb. RM 4.—.

Ein glückliches Geschick beschert uns — neben diesen Schilderungen im Buche von Millenkovich-Morold, und neben dem, was Anna Bahr-Mildenburg bereits früher in ihren „Erinnerungen" und in dem mit ihrem Gatten herausgegebenen Buche über Bayreuth erzählt hat — nun einen tiefen Einblick in Cosimas Art, Rollen durchzuarbeiten. Denn die große Sängerin und Darstellerin, die als Dreiundzwanzigjährige schon in Bayreuth die Kundry studieren und singen durfte, hat nachher unter Cosimas Leitung ihre Isolde vorbereitet, hat alles, was ihr aus diesem Zusammenarbeiten mit der Meisterin zu eigen geworden ist, immer wieder befestigt — und nun in einer Vers für Vers, ja fast Takt für Takt an Wagners Text angelehnten Darstellung gezeigt, wie sich das Spiel der Isolde-Darstellerin entwickeln muß. Wesentlichster Hinweis dabei: daß die sogenannten „großen Gebärden" aufs sparsamste anzuwenden, daß viel mehr mit allerleisesten Andeutungen zu erreichen ist, daß ein Fingerheben, eine Wendung aus dem Handgelenk mehr dem Willen des Meisters und Cosimas entspricht

als alle weitausholenden Bewegungen mit beiden Armen — und daß dementsprechend auch fortissimo-Stellen aus eigener Willkür nirgends angebracht sind, wo eine intensive Ausdrucksgestaltung auch den leisen oder halblauten Ton wirksamer werden lassen muß. Es ist nicht nur für den Darsteller, sondern auch für jeden ernsten Zuschauer von Bedeutung, sich einmal so durch eine große Rolle hindurchführen zu lassen. — Und Anna Bahr-Mildenburg läßt es nicht bei der Isolde bewenden, sondern erkennt die Notwendigkeit, auch ihre Mitspieler in den Bereich gleichgearteter Betrachtung zu ziehen, behandelt also auch Tristan und Marke, Brangäne, Kurwenal und Melot, gibt damit dem Spielleiter alle Weisungen, die im Sinne Bayreuths und der „einfach richtigen" Wiedergabe des ganzen Werkes liegen. Sie weist auch gelegentlich auf übliche Überdeutlichung der Regie hin und wehrt sich dagegen, gröbere Mittel an Stelle wagnerischer Andeutungen zu verwenden. „Wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst!" könnte auch Frau Bahr-Mildenburg sprechen, deren andere Wagner-Rollen in gleicher Weise durchgearbeitet des Druckes harren. Das Isolde-Buch läßt hoffen und wünschen, daß sie nicht, wie dereinst Richard Wagner, resignierend sagen muß: „Sie haben eben nicht gewollt!"

Richard C. Schuster, Richard Wagner und die Welt der Oper. Dramaturgische Studie. München 1937. Neuer Filser-Verlag, 247 S. Kartoniert RM 6.—.

Wenn Wagners Kampf — nicht erst seit Bayreuth, sondern schon seit den Dresdener Tagen — dem gewohnten „Betrieb" der Opernhäuser galt, aber auch dem „Normaltyp" der damaligen Opernwerke, so war er selber doch in seinen Anfängen in diesem Opernwesen noch befangen gewesen. Zu zeigen, wie er sich über die operngerechten „Feen", das „Liebesverbot" und den „Rienzi" hinweg zum eigengearteten Kunstwerk durchringt, und wie das im „Holländer" und „Tannhäuser" zwar noch äußerlich manches von gewohnter Form übernimmt, innerlich aber sich doch schon zum musikalischen Drama entwickelt, das der „Lohengrin" zum ersten Mal in reiner Form darstellt — dabei weiter zu zeigen, wie stark Wagners dramaturgische Begabung sich schon an der Gestaltung seiner Erstlingswerke erwies und Stoffmassen so zu meistern wußte, daß wir immer wieder beglückt staunen: das war die Absicht einer „dramaturgischen Studie" Schusters, die naturgemäß viel bekanntes Material unter dem einen Gesichtspunkt verarbeiten mußte, Wagners Werdegang bis zur Schöpfung des „Gesamtwerkes" zu verfolgen. Eigen dabei die Umkehrung bisher üblicher Anschauung und die Teilung zwischen himmlischer und irdischer Liebe Tannhäusers: Venus gilt dem (inzwischen plötzlich verstorbenen) Verfasser als die „himmlische", Elisabeth als die „irdische"... Das Buch wird namentlich als Einführung in das Schaffen Wagners gute Dienste tun können.

Curt von Westernhagen, Richard Wagners Kampf gegen seelische Fremdherrschaft. München 1935. J. F. Lehmanns Verlag, 127 S. Geheftet RM 2.80; Lwd. 4.—.

Den Meister als Künder deutschen Wesens zu zeichnen, die Umrisse dieser Zeichnung mit dem zu erfüllen, was er selber über Fragen geäußert hat, die auch unsere Zeit wieder stärkstens bewegen, hat Curt von Westernhagen unternommen. — Die einzelnen Abschnitte seines Buches handeln von der Wiedergeburt des Mythos, dem revolutionierenden Eindruck griechischer Kunstanschauung und griechischer Kunstwerke auf Wagner, von seiner Verkennung durch Nietzsche, der dem „Parsifal" nicht gerecht zu werden vermochte, von der wahren Volksverbundenheit der Kunst und von der „vielstimmigen deutschen Seele". — Als Anhang bringt das Buch eine Ahnentafel, aus der sich einwandfrei die immer wieder einmal auftretende Behauptung von Wagners nicht-arischer Abstammung widerlegen läßt, wenn es dessen noch bedarf: „Was echt und deutsch, weiß keiner mehr" als dieser deutscheste Meister, der uns über allen Zweifel erhaben dasteht... Hans Lebede

Neue Werbeblätter deutscher Musikverlage

Bärenreiter-Verlag, Kassel

1. Bärenreiter-Ausgaben 1937: Gesamtverzeichnis des Musikverlages nach Gruppen geordnet, 20 Seiten.

Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel

1. Kleine Kantaten für ein- bis vierstimmigen Chor und kleines Orchester (Spitta, Maaß, Rein, Napiersky u. a.) 6 Seiten.
2. Weihnachtsmusik: Geistliche Lieder und Spielmusik alter Meister zur Christgeburt und zeitgenössische Werke, 6 Seiten.

Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg

1. Feier- und Freizeitgestaltung: Literarische und musikalische Hilfsmittel für den Praktiker, 16 Seiten.
2. Lobeda-Spielhefte zum Singen und Spielen, 4 Seiten.

Henry Litolff's Verlag, Braunschweig

1. Lieder und Spielmusiken für Gemeinschaftsmusizieren in Schule und Haus, 4 Seiten.

Adolph Nagel, Hannover

1. Für den Gruppenunterricht: Roehr-Hillmann „Das erste Klavierbuch" (Leitfaden und Unterrichtshefte) 4 Seiten.

B. Schott's Söhne, Mainz

1. Werkreihe für Klavier: Klavier zu 2 und 4 Händen, neue Ausgaben alter Musik, 4 Seiten.

P. J. Tonger, Köln

1. Tongers Reihe für kleines Orchester: Alte Originalmusik, zeitgenössische Musik und Bearbeitungen klassischer Werke, 6 Seiten.

Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde

1. Werkverzeichnis Karl Schüler mit Bild und kurzer Lebensdarstellung, 6 Seiten.
2. Paul Höffer: Weihnachtskantate / Und setzet ihr nicht das Leben ein" / Das schwarze Schaf, Werke von Fritz Werner, Potsdam, 4 Seiten.

Hochschule und Konservatorium

Die Staatliche Hochschule für Musikerziehung in Berlin-Charlottenburg übernahm am 20. November in einer schlichten Feier das von der Alt-Kameradschaft „Organum", einer Vereinigung ehemaliger Studierender, gestiftete Ehrenmal für die Gefallenen des Weltkrieges. Der junge Berliner Bildhauer Fritz Melis hatte das Ehrensymbol — ein aus dem Stamm einer Mooreiche geformtes Schwert, in dem runenartig die Namen von 25 Gefallenen eingegraben sind— im Jahre 1936 für die Alt-Kameradschaft anläßlich ihres 50. Stiftungsfestes gefertigt; mit dem Tage der feierlichen Übernahme durch die Hochschule hat es nunmehr im alten Institutsgebäude, Hardenbergstr. 36, als dauerndes Mahnmal für die junge Generation eine bleibende Stätte erhalten. Musikalisch wurde die Feier durch zwei Orgelvorträge von Prof. Fritz Heitmann (Präludium c-moll von Bach und Variationen über „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod" von Kurt Thomas) und eine von den Studentenbundskameradschaften vorbereitete Kantate „Heldengedenkfeier" des Hochschullehrers Prof. Armin Knab umrahmt; einige Briefe gefallener Soldaten, vorgelesen von einem Kameraden der Mannschaft, legten ein ergreifendes Zeugnis ab von der heiligen Begeisterung, mit der die Gefallenen in die gigantischen, gegen deutsches Volkstum entfachten Kampf einer ganzen Welt hinausgezogen waren; über die letzte Deutung dieses Kampfes, der heute nach der erreichten politischen Einigung erneut begonnen worden ist, sprach der Direktor der Hochschule, Prof. Dr. Eugen Bieder; seine Worte schöpften aus dem eigenen tiefen Erlebnis des Frontsoldatentums; der Bundesführer der Kameradschaft, Studienrat Göttsching, gab einen kurzen Umriß über die Geschichte des Ehrenmals; das Bekenntnis der jungen Generation wußte der Studentenführer, Gerd Sannemüller, in schlichten, aber eindringlichen Worten zu formen; als Zeichen kameradschaftlicher Verbundenheit legte er im Namen der Studentenschaft einen Kranz an der Ehrentafel nieder. Mit dem Sieg-Heil auf Führer und Volk und den Nationalhymnen fand die Feier ihren Abschluß.

Die Städtische Hochschule für Musik und Theater in Mannheim legt ihren 4. Jahresbericht (1936/37) in Form einer ausführlichen und durch reichen Bildschmuck anschaulichen Broschüre vor. Das vergangene Jahr zeigt eine erfreuliche Aufwärtsentwicklung; die Zahl der Studierenden an der Hochschule und an dem als Vorschule angegliederten Konserva-

torium stieg von 477 auf 601. 22 Schüler verließen die Hochschule mit einem Engagement an deutschen Bühnen oder in beruflicher Selbständigkeit. Einen schmerzlichen Verlust bedeutete für das Institut der jähe Tod Willy Rehbergs, des Klavierpädagogen der Meisterklasse, dem ein warm empfundener Nachruf gewidmet ist. Die folgenden Seiten enthalten eine Übersicht über die Gliederung der Anstalt in 8 Hauptabteilungen, Vorlesungsverzeichnisse, Personal- und Schulnachrichten und, in einem besonderen Teile, eine recht beachtenswerte Zusammenstellung der stattgehabten 33 Konzerte, Aufführungen und Vortragsabende, die, soweit öffentlich, von 8544 Personen besucht wurden. Man ersieht aus dem Ganzen, daß die Bedeutung der Hochschule unter ihrem Leiter Chlodwig Rasberger für das Grenzland Nordbaden und die Pfalz von Jahr zu Jahr in erfreulichem Steigen begriffen ist.

Das Neueste

Zur Stimmtonfrage in Österreich, Italien und den U. S. A.

Wie bereits früher berichtet (Jahrg. 2, H. 2, S. 133f.), bemüht sich die Physikalisch-Technische Reichsanstalt unter Vorsitz von Reg.-Rat Dr. Grützmacher um eine allgemeine Regelung der Stimmtonfrage. Daß dieses Problem nicht nur innerhalb der Grenzen Deutschlands, sondern auch in anderen Ländern einer einheitlichen Lösung dringend bedarf, wird aus der Stellungnahme des Auslandes, die wir unseren Lesern auszugsweise mitteilen, deutlich.

Die Staatliche Kommission zur Beglaubigung von Stimmgabeln in Wien äußerte sich zu dem Thema folgendermaßen:

„... Die Sachlage in Österreich ist folgende: i. J. 1885 wurde bekanntlich auf der zu Wien abgehabten Internationalen Stimmtonkonferenz die Tonhöhe des a mit 870 einfachen Schwingungen festgesetzt. Seither ist jedoch die Tonhöhe in Österreich und zwar vor allem bei den großen Konzertorchestern allmählich stark gestiegen, so daß die durch Verordnungen festgelegte Normalstimmung von vielen Stellen nicht mehr eingehalten wird. Im Opern- und Konzertbetrieb haben sich seit langem sehr unliebsame Folgen des allmählichen Steigens der Stimmung einerseits und der Uneinheitlichkeit der Stimmung andererseits geltend gemacht, so daß sich unsere Kommission seit einiger Zeit sehr intensiv mit dem Problem beschäftigt, die Normalstimmung in Österreich wieder zur Geltung zu bringen. Durch eingehende Beratungen und praktische Versuche insbesondere mit Holz- und Blechbläsern der großen Wiener Orchester im Laboratorium der Kommission wurden bereits Vorarbeiten durchgeführt.

Wie sich aus Messungen der Kommission ergeben hat, spielt das Wiener Staatsopernorchester, das etwa mit dem Wiener Philharmonischen Orchester identisch ist, höher als die Normalstimmung. Die Vorstellungen in der Staatsoper beginnen etwa mit 440 Hertz, um nach einigen Minuten bereits 444 bis 445 Hertz zu erreichen. Diese Stimmung bleibt, abgesehen vom Beginn neuer Akte, die ganze Vorstellung im Mittel bestehen. Die Stimmung des zweiten Wiener Orchesters, der Wiener Symphoniker, ist noch etwas höher als die des Staatsopernorchesters.

Bezüglich der Meinungen über die Wiedereinführung der Normalstimmung in Österreich teilen wir mit, daß dieselben zwar geteilt sind, daß jedoch der überwiegende Teil der Musiker für die Wiedereinführung der Normalstimmung ist.

Von der Erwägung ausgehend, daß Österreich als das in der ganzen Welt bekannte Musikland dazu berufen sei, gegebenenfalls die Initiative zur Einberufung einer internationalen Konferenz nach Wien zu ergreifen, hat sich die Kommission an die maßgebenden Stellen des Auslandes gewandt und zwar an die großen Orchester und die bekannten Dirigenten, um Mitteilungen über die jeweiligen Verhältnisse hinsichtlich der Einhaltung einer gewissen Stimmung und die Stellungnahme zur Wiedereinführung der Normalstimmung zu erhalten. Die diesbezügliche internationale Korrespondenz wurde bereits in die Wege geleitet, ihr Ergebnis liegt jedoch bis jetzt nur zum geringsten Teil vor.

Wir hoffen im Herbst nach Beantwortung unserer Anfragen in der Lage sein zu können, mit den kompetenten Stellen bezüglich der Einberufung einer neuerlichen Internationalen Stimm-

tonkonferenz zu Wien in Verhandlungen treten zu können." —

In Italien hat die Frage durch ein Königliches Gesetz-Dekret vom 17. Dezember 1936: „Vorschriften betreffend die Einführung der einheitlichen Stimmung (Stimmgabel) bei musikalischen Vorführungen" in 8 Artikeln eine vorläufige Lösung erfahren. Die wichtigsten Bestimmungen lauten:

Art. 1.

Die Orchester-, Chor- und Musikkapellenverbände sind verpflichtet, als Musiknote „la 3" die von der Einheitsstimmgabel angegebene anzuwenden, welche in Räumen von einer Temperatur von 15° C 870 einfache Schwingungen in der Sekunde vollführt.

Bei dieser Schwingungszahl ist eine Abweichung von nicht mehr als 4 nach oben und nach unten zu gestattet.

Alle Instrumente müssen nach dieser Stimmgabel abgestimmt werden.

Die vorliegende Verordnung muß auch von öffentlichen und privaten Lehranstalten eingehalten werden.

Art. 2.

Es ist verboten, im Königreich Blas- oder Schlaginstrumente zu erzeugen oder einzuführen, die nicht auf das normale „la 3" abgestimmt werden können.

Die Einheitsstimmgabeln, die im Königreich erzeugt oder in den Handel gebracht werden sollen, müssen gemäß den vorstehenden Bestimmungen eine Marke eingepreßt tragen, die aus einer die Zahl 870 einschließenden Ellipse und dem königl. Wappen besteht. Diese Marke wird von dem Zentralamt laut Art. 6, welchem die Stimmgabeln von den in Betracht kommenden Geschäften vorgelegt werden müssen, eingepreßt. —

Die im Königreich zu erzeugenden oder in den Handel zu bringenden Blas- oder Schlaginstrumente müssen gemäß den vorstehenden Bestimmungen eine Marke mit der Bezeichnung „C. 870" eingepreßt tragen. Diese Marke wird von Erzeugern oder Händlern selbst eingepreßt.

Art. 3.

Jede Ermächtigung und Bewilligung von Subventionen seitens des Staates oder öffentlicher Körperschaften zur Veranstaltung von Opern- oder Konzertaufführungen und zur Bildung von Chor-, Orchester- oder Musikkapellenverbänden ist ebenfalls an die Befolgung der vorstehenden Bestimmungen gebunden.

Art. 4.

Alle jene, die Einheitsstimmgabeln, Blas- oder Schlaginstrumente erzeugen oder verkaufen, die den Bestimmungen des vorliegenden Dekretes nicht entsprechen, werden mit einer Geldstrafe von Lit. 200 bis Lit. 1000 belegt, sofern diese Handlung nicht ein noch schwereres Vergehen bildet.

Art. 6.

Das mit königl. Dekret vom 30. Oktober 1887, Z. 5095 im Physikalischen Institut der königl. Universität in Rom errichtete Zentralamt hat außer der Aufgabe, das Muster der Einheitsstimmgabel zu verwahren, die ihm vorgelegten Stimmgabeln zu überprüfen, sie gegebenenfalls zu korrigieren und die Marke lt. Art. 2 anzubringen, auch noch für die Vornahme der zur Befolgung des vorliegenden Dekretes nötigen Kontrollen Vorsorge zu treffen.

Zu diesem Zwecke werden dem Physikalischen Institut der königl. Universität zu Rom ein Assistent und ein Techniker beigegeben, deren Posten dem festgesetzten Personalstatus zu Lasten der genannten Universität hinzugefügt werden....

Art. 7.

Die Musikkapellen sind verpflichtet, sich den im vorliegenden Dekret enthaltenen Bestimmungen innerhalb eines Jahres nach dessen Veröffentlichung in der Gazzetta Ufficiale des Königreiches anzupassen. —

Die Amerikaner sind zur Vereinheitlichung des Stimmtons eigene Wege gegangen: die Zeitschrift "Proceedings of The Institute of Radio Engineers" (Nr. 7 vom Juli 1937) unterrichtet uns, daß ein Rundfunksender täglich (außer Samstag, Sonn- und Feiertags) zu zwei bestimmten Zeiten den Stimmton — dort 440 Hz! — sendet:

"The American standard of musical pitch, 440 cycles per second for A above middle C, is broadcast as a modulation frequency every night except Saturday and Sunday (and except nationally legal holidays). It is a 440-cycle modulation on a radio carrier frequency of 5000 kilocycles. The service is given daily

from 4:00 P. M., to 2:00 A. M, E. S. T. The station call letters (WWV) are given every ten minutes on the even ten minutes by telegraphic keying, so that musicians using the service may be sure they are listening to the right station The letters WWV are dots and dashes, as follows: .--.--...- The radiated power is one kilowatt, with 100 per cent modulation. The accuracy of the 440-cycle standard pitch is approximately the same as that of the 1000-cycle tone as described under 2 above; i. e., far beyond ary musical requirements."- JWSch.

Kurzberichte

Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe hat angeordnet, daß die Amtswalter der RMK und ihrer Gliederungen ihm sofort Meldung zu erstatten haben, wenn von irgendeiner Seite versucht werden sollte, die Aufführung künstlerisch wertvoller Werke zu unterbinden. Dies gilt namentlich für alle jene Versuche, die die Einstudierung und Wiedergabe von Vokalwerken mit geistlichen Texten zu verhindern oder durch Beeinflussung einzelner Mitglieder zu erschweren trachten. —

Nachdem die drei ersten Geschäftsjahre der Stagma ein stetiges Ansteigen der Einnahmen aus musikalischen Aufführungsrechten mit sich brachten, stellt der Vorbericht zum vierten Jahresabschluß fest, daß die Aufwärtsbewegung auch in diesem Jahre angehalten hat. Das Jahresaufkommen ist gegenüber dem Vorjahre um RM 1207000 auf RM 11500000 an Bruttoeinnahmen gestiegen. Unter Abzug der Unkosten ist das Netto-Einkommen, das im Vorjahre RM 7478000 betrug, auf RM 8630000 gestiegen. Es stehen somit RM 1152000 mehr zur Verfügung. Es werden sich infolgedessen in den einzelnen Verwertungsgebieten die zu verrechnenden Gesamtbeträge für das letzte Geschäftsjahr entsprechend erhöhen. Auch die sozialen und kulturellen Zuwendungen erhöhen sich: der Versorgungskasse der Komponisten, Textdichter und Musikverleger werden insgesamt RM 775000, dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda für besondere kulturelle und soziale Zwecke RM 250000 zufließen. —

Anläßlich des 65. Geburtstages des Präsidenten der RMK Prof. Dr. Peter Raabe veranstaltete seine Heimatstadt Frankfurt a. d. O. ein Festkonzert, das Prof. Raabe selbst dirigierte. Bei dieser Gelegenheit verkündete der Oberbürgermeister als Geschenk der Stadt die Errichtung einer Peter-Raabe-Stiftung. Diese Stiftung, alljährlich durch eine größere Zuwendung aus Mitteln der Stadt ergänzt, ist dazu bestimmt, musikalisch begabten Söhnen der Stadt Frankfurt a. d. O. Fortbildungsmöglichkeiten zu schaffen. Die Verteilung der Mittel soll nach den Vorschlägen des Jubilars erfolgen. —

Die seit der Machtübernahme begonnene kulturelle Arbeit auf dem Gebiete der Musik in der HJ, in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und den Werkscharen der DAF hat eine Neuordnung in der Organisation des Jugend- und Volksmusikwesens im Rahmen der Reichsmusikkammer erforderlich gemacht. Der Präsident der RMK hat angeordnet:

1. Neueingerichtet wird eine Abteilung Jugend- und Volksmusik, die unter Einbeziehung der seither bestandenen Fachschaft Volksmusik die gesamte in der HJ, der NSG „Kraft durch Freude" und in den Werkscharen der DAF bestehenden und noch zu gründenden Sing-, Musik- und Spielgemeinschaften sowie Werkschar- und Werkkapellen usw. umfaßt. Darüber hinaus werden in einem besonderen Referat die Fragen der Jugend- und Volksmusikerziehung, insbesondere aber die Frage der Heranbildung geeigneter Lehrkräfte behandelt.
2. Die sonstigen Chorvereinigungen, Gesangvereine sowie die kirchenmusikalischen Organisationen (Kirchenchöre, Posaunenchöre) werden in Umbildung der bisherigen Abteilung „Chorwesen und Volksmusik" in einer neuen Abteilung „Chorwesen und Kirchenmusik" erfaßt.

Mit der Leitung der neugegründeten Abteilung Jugend- und Volksmusik wurde der Musikreferent der NSG „Kraft durch Freude", Pg. Unterbannführer Nowottny betraut; sein Stellvertreter ist Bannführer Wolfgang Stumme, Musikreferent der RJF. Als weitere Referenten gehören der neugebildeten Abteilung Dr. Mantze, der Leiter der bisherigen Fachschaft Volksmusik, Pg. Fischer sowie Vertre-

ter der Werkscharen und des Deutschen Volksbildungswerkes an. —

Nach einer Mitteilung des Geschäftsführers der bisherigen Fachschaft Volksmusik in der RMK Fischer in der „Kulturverwaltung" sind gegenwärtig mehr als 8000 Volksmusikkapellen mit über 100000 Einzelspielern gemeldet. Davon sind fast 1000 Streich- und Sinfonie-Orchester, mehr als 4000 Blasorchester, etwa 1500 Orchester, in denen die Balginstrumente überwiegen, ungefähr 1500 Zupforchester und rund 100 Mundharmonika-Orchester, letztere ausschließlich der Schulorchester. 2500 Volksmusikkapellen verteilen sich auf Baden und Württemberg, während in den Gauen östlich der Elbe die Volksmusikpflege noch stark zurücktritt. Der Referent bezeichnet es als Aufgabe der Gemeinden, die Betreuung dieser Kapellen, die in den Landgemeinden oft die einzigen Träger des öffentlichen Musiklebens sind, wirksam zu unterstützen. —

Im Mannskopffschen Museum für Musik- und Theatergeschichte zu Frankfurt a. M. wurde eine Ausstellung „Das deutsche Volkslied" eröffnet. Die Schau, die Handschriften, Drucke und Bilder umfaßt, gibt einen Überblick über das Werden des Volks- und des volkstümlichen Liedes. —

GMD Dr. Ernst Praetorius, der im Mai ds. Js. in Ankara die Originalfassung der 5. Symphonie von Bruckner mit Erfolg aufgeführt hat, dirigierte am 27. November erstmalig die 6. Symphonie in der Türkei. —

Zum Überschlagen

DER MUSIKALISCHE WEIHNACHTSMARKT EINST UND JETZT

Dank der ernsthaften Bemühungen der Jugendmusikbewegung, die man nicht mit Unrecht auch die musikalische Erneuerungsbewegung genannt hat, hat sich in den beiden letzten Jahrzehnten ein erfreulicher Wandel in der Auswahl der Hausmusikliteratur vollzogen. Unterstützt wurden diese Bestrebungen von einer Anzahl von Verlegern, die die neueren und älteren Werke in feinsinnig ausgestatteten Ausgaben veröffentlichten. Jeder, der einmal seinen Bücher- und Notenschrank gelegentlich einer „Entrümpelungsaktion" durchstöbert, um ihn vom „Ballast" zu befreien, wird diese Beobachtung ebenfalls gemacht haben. Es verlohnt sich deshalb, einmal zurückzublicken.

Wie sah es um 1922, also vor 15 Jahren in einer Musikalienhandlung aus? Was wurde damals zu Weihnachten „konsumiert"? Nachkriegszeit, Inflation .... Scheinbar ist die bürgerliche Musikkultur im alten Trott der Vorkriegsjahre. Die „höhere Tochter", auch wenn sie im Büro tätig ist, nimmt in den Abendstunden Klavier- oder Gesangunterricht. Die Mutter hält noch sehr darauf, daß bei geselligen Familienfeiern die Tochter das mehr oder weniger fleißig erlernte Klavierstück vorspielt. Das „Salon-Album" mit Tyrolienne, Husarenritt, mit der Mühle im Wald und dem „Gebet einer Jungfrau" gehört zum guten Ton. „Komponisten", die es schon zu einer Opuszahl von 320, ja von 500 und mehr gebracht haben, „schreiben" unter einem anderen Namen, wenn sie selbst vor der hohen Hausnummer ihrer Werke erblassen. Inzwischen wächst aber schon eine neue Generation von Klavierpädagogen heran, die darauf achtet, daß die Klassiker und Romantiker gespielt werden, auch wenn die Frau Mama oder der Herr Papa die anderen „schmalzigen" Stücke lieber hören mögen. Einmal im Jahr zu Weihnachten müssen sie ihren „Auftraggebern" nachgeben, müssen sie zu ihrem Musikalienhändler, um sich die Stöße mit Weihnachtsstücken durchzusehen. „Schneeflocken", „Die Weihnachtsfee", „Bübchens Weihnachtstraum", „Die Weihnachtspost", „Mein erstes Weihnachtsstück", „Unterm Weihnachtsstern", „Die Domglocken in der Christnacht" werden ausgesucht. Schon im September, spätestens aber im Oktober, wenn noch die Herbstsonne den Nachsommer nachklingen läßt, wird mit dem Üben angefangen. Mancher lernt es ja nie ... Viele Klavierlehrer sind hell verzweifelt. Aber im Hintergrund steht die Gefahr der Kündigung, wenn nicht den Wünschen der lieben Eltern nachgegeben wird. Und so geht es denn los mit den gebrochenen Akkorden, mit dem Glöckchengeklingel und mit der Schlittenfahrt. Wie der Inhalt, so auch der Umschlagtitel. Alle diese „künstlerischen" Titelbilder sind wert, in einem Kitschmuseum aufgehoben zu werden. Wer den Mut

hat, gegen den Strom zu schwimmen, wählt Mozarts Variationen „Ah vous dirai-je maman"; die Melodie des Kinderliedes „Morgen kommt der Weihnachtsmann" gibt den weihnachtlichen Ton. Auch der „Knecht Ruprecht" aus Robert Schumanns Jugendalbum poltert mit seinem schweren Gabensack durchs Zimmer. Es sind jedoch leider nur wenige, die zu den klassischen Weihnachtsstücken greifen.

Zu diesen wenigen gehören die „Jugendbewegten". Sie wissen, daß das von ihnen gesammelte alte Liedgut die Kraft besitzt, eines Tages auch auf dem instrumentalen Gebiet zu siegen. In den offenen Singstunden lernen wir die herrlichen alten, lange vergrabenen Weihnachtslieder kennen. Der „Quempas" wird lebendig.

Während hier schon gute Ansätze zu einer Besserung sich bemerkbar machen, sieht es im Schallplattenladen noch böse aus. Wenn bei der häuslichen Weihnachtsfeier ein Klavierspieler oder Instrumentalist nicht da ist, muß der Grammophonkasten herhalten. Auch hier blüht der Kitsch. Weihnachtslieder werden zu geschmacklosen Potpourris zusammengestellt. Mit salbungsvollen Worten und falschem theatralischen Pathos wird Weihnachtsstimmung „gemacht". Einige Schallplattenfirmen haben sich nicht entblödet, jüdische Tanzkapellen aufzufordern, Weihnachtslieder auf Platten zu spielen (z. B. Marek Weber: „Stille Nacht!")

Aber wie überall das Gute sich Bahn bricht, so auch hier. Heute sieht es ganz anders aus als damals. Gewiß gibt es auch heute noch Klavierlehrer, die die oben genannten Stücke zu Weihnachten spielen lassen müssen. Erfreulicherweise hilft heute bei der Ausrottung der „Schmarren" die Jugend selbst mit. Es gibt viele Kinder, die Stücke „mit solchem Bart" ablehnen. Unsere jungen Musikwissenschaftler sind in den letzten Jahren nicht untätig gewesen; sie haben in den Bibliotheken viel Gutes gefunden. Verleger haben diese alten herrlichen und klaren Stücke in Sammlungen veröffentlicht und diese Hefte zumeist mit künstlerischen Umschlagzeichnungen, bei denen unsere besten Zeichner, wie z. B. Willi Harwerth, Jordan, mitgeholfen haben, versehen. Pastorellen und Hirtenmusiken werden wieder lebendig und gern gespielt. Der Klavierspieler ist heute nicht mehr allein unterm Weihnachtsbaum. Seine Freunde kommen mit Instrumenten, mit Violinen, mit Celli und Flöten zu ihm, sie spielen zusammen die alten Weihnachtskonzerte und -symphonien, die Werke von Corelli, Manfredini, Schiassi, Werner, Vierdanck usw. Und unsere Jüngsten spielen auf der Blockflöte. Mit ihrem „Hirtenbüchel", mit ihrer „Hirtenflöte" kommen sie an, erfreuen mit Gesang und Flötenspiel jung und alt. Diese Jungen und Mädels sind in einer glücklichen Lage. Für sie gibt es keine Wahl zwischen Gutem und Kitsch. Sie finden das, was sie brauchen, was ihnen und uns gleich viele Freude macht. Schule und Hitlerjugend helfen mit, daß endlich wieder zu Hause musiziert wird. Man glaube nicht, daß nur alte Weihnachtsmusik auf den Ladentischen unserer Musikalienhandlungen liegt. Unsere junge Komponistengeneration (u. a. Knab, Knorr, Rein, Rickstat) hat uns zum Weihnachtsfest für alle Instrumente Spielbares geschaffen. „Kommt, singt und spielt!..." Reinhard Limbach

Der Mitarbeiterkreis

Univ.-Dozent Dr. Herbert Birtner, Marburg a. d. L., Rollwiesenweg 16

Fritz Engel, Innsbruck, Innstr. 107

Univ.-Prof. Dr. Gotthold Frotscher, Berlin-Spandau, Chamissostr. 21.

Univ.-Prof. Dr. Wilhelm Heinitz, Hamburg 37, Hagedornstr. 6

Studentenschaftsführer Herbert Klomser, Berlin-Charlottenburg 4, Waitzstr. 4

Dr. Hans Lebede, Berlin-Steglitz, Karl Stielerstr. 21

Robert Lienau, Berlin-Lichterfelde Ost, Lankwitzer Str. 9

Dr. Bernhard Martin, Kassel-Wilhelmshöhe, Mainweg 7, II

Dr. Kurt Säuberlich, Leipzig C 1, Dresdnerstraße 11—13

Dr. Herbert Zimmer, Nossen i. Sa., Am Leiseberg 3

Die Bilder zum Beitrag „Samuel Scheidt in seinen Briefen" (S. 298 ff.) stellte der Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel aus der bei ihm erschienenen Festschrift „Samuel Scheidt" Heft 2 der Schriftenreihe des Händelhauses in Halle zur Verfügung.

REMBRANDTS BILDNIS EINES MUSIKERS – EIN SCHÜTZ-PORTRÄT?

VON BRUNO MAERKER

Unter den rund 100 bis dahin verschollenen Gemälden Rembrandts, die im Laufe der Jahre 1910—1920 wieder entdeckt worden sind[1], findet sich auch das Bildnis „eines Musikers" — so genannt, weil der Dargestellte durch ein Notenblatt, das er in der Hand hält, als solcher gekennzeichnet ist. Gleich nach seinem Wiederauftauchen wurde das Bild von C. Hofstede de Groot in seinem umfassenden kritischen Verzeichnis der Werke Rembrandts unter Nr. 760 registriert und auf Grund eigener Anschauung kurz beschrieben.[2] Besitzer des Bildes war damals der Senator W. H. Clark in New York, der es von dem Kunsthändler M. Knoedler & Co. (ebenda) erworben hatte. Inzwischen gelangte es in die Corcoran Gallery of Art in Washington.[3]

Es handelt sich um das in Vorderansicht gegebene Brustbild eines Herrn in mittleren Jahren von sehr distinguiertem Aussehen; er trägt einen graumelierten Spitzbart, auf dem lockigen Haar einen breitrandigen Hut, einen weißen Duttenkragen und schwarze Kleidung. In etwas befremdlicher Haltung und Ausführung wird von unten her — mitsamt weißer Manschette — die linke Hand sichtbar, die ein zusammengerolltes Notenblatt hält und am kleinen Finger einen steingeschmückten Ring trägt.[4] Das Bild ist auf Holz gemalt, 65,8 × 47,8 cm groß, rechts in mittlerer Höhe voll bezeichnet und 1633 datiert.

Rembrandt, 1606 in Leiden geboren, war gegen Ende des Jahres 1631 nach Amsterdam übergesiedelt, wo man bereits auf ihn aufmerksam geworden war und ihn bald reichlich mit Aufträgen bedachte. So zahlreiche, meist bestellte Bildnisse (darunter bekannte Persönlichkeiten von Amsterdam) sind uns aus den drei folgenden Jahren

---

[1] Erste zusammenfassende Veröffentlichung: Rembrandt, Wiedergefundene Gemälde, hrsg. von W. R. Valentiner („Klassiker d. Kunst", 27. Bd.) 2. Aufl. 1923.

[2] C. Hofstede de Groot, Beschreibendes und krit. Verzeichnis d. Werke d. hervorragendsten holländ. Malers d. 17. Jhs. 6. Bd. 1915.

[3] Für alle mir ebenso bereitwillig wie großzügig geleistete Unterstützung danke ich dem Herrn Direktor C. Powell Minnigerode auch an dieser Stelle verbindlichst.

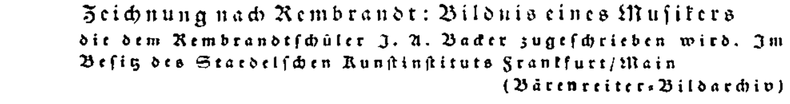
[4] Wie Julius S. Held im Burlington Magazine 1936 vol. 61 p. 286 auf Grund genauen Studiums des Originals ausführt, ist die Hand mit der Notenrolle unmöglich von Rembrandt gemalt, sondern muß später hinzugefügt sein. Vielleicht ist um dessentwillen das Bild nach unten verlängert worden. — Für unsere Frage hat dieser Sachverhalt keine Folgerungen, denn offenbar sollte der Dargestellte auf Veranlassung Jemandes, der ihn kannte, eben als Musiker gekennzeichnet werden.



Rembrandt: Bildnis eines Musikers (Bärenreiter-Bildarchiv)
Es sprechen viele Gründe dafür, daß es sich um ein Heinrich Schütz-Bild handelt



Heinrich Schütz Wiedergegeben nach dem bekannten zeitgenössischen Gemälde im Besitz der Universitätsbibliothek Leipzig. Ein sechsfarbiger Lichtdruck in Originalgröße (46x68 cm) ist im Bärenreiter-Verlag erschienen



Zeichnung nach Rembrandt: Bildnis eines Musikers die dem Rembrandtschüler J. A. Backer zugeschrieben wird. Im Besitz des Staedelschen Kunstinstituts Frankfurt/Main (Bärenreiter-Bildarchiv)





Zwei Stiche des Rotterdamer Malers, Radierers und Kupferstechers Jan Stolker (geb. 1724 zu Amsterdam), die um 100 Jahre jünger sind als das Original von Rembrandt

(1632/34) erhalten, daß wir ihn uns in dieser Zeit „wesentlich als Bildnismaler, als den Modeporträtmaler der Amsterdamer Bürger“ zu denken haben.[5] „Fast alle diese Bildnisse zeichnen sich durch eine überaus große Sorgfalt der Ausführung in allen Einzelheiten aus... Die Geheimnisse großer Seelen hatte Rembrandt nicht zu ergründen noch zu enthüllen. So blieb ihm nichts anderes übrig, als mit seinem technischen Können zu glänzen, indem er kraftvoll und plastisch modellierte, das Helldunkel immer feiner ausbildete und, was Bode besonders betont, durch eine geschlossene Beleuchtung das Interesse der Beschauer so energisch auf den Kopf, die Augen und die Hände konzentrierte, daß man geistig bedeutendere Menschen vor sich zu haben glaubt, als die Dargestellten es wohl meistens waren.“[6]

Zu der langen Reihe dieser von behaglich-nüchternem Wirklichkeitssinn durchdrungenen Bürgergestalten tritt der feingeistige Musikerkopf von 1633 in scharfen Gegensatz. Der Maler hat auf alles schmückende Beiwerk verzichtet und läßt ihn, in fast zu Monumentalität gesteigerter Frontalansicht mit höchst sachlicher Prägnanz ausgeführt, durch sich selber wirken. Es ist ein wirkliches Künstlerantlitz, aus dessen sinnendem Auge eine eigentümliche Entrücktheit spricht, dessen Züge mehr von inneren Erfahrungen und Gesichten künden als von rüstiger Tätigkeit in äußeren Geschäften. Überdies liegt in der ganzen Erscheinung etwas ungemein Achtunggebietendes und Hoheitsvolles; der aristokratische Gesichtstypus verrät einen Mann alten Führergeschlechts, in dem sich hohe Gesinnung, überlegene Kenntnis der Welt und die Fähigkeit, sich in ihr zu bewegen, harmonisch verbinden. Jedenfalls muß es ein Künstler und eine Persönlichkeit von Bedeutung sein, die Rembrandt hier dargestellt hat.

Der Mann mag etwa 45 bis 50 Jahre alt, d. h. um 1585 geboren sein. Die Notenrolle kennzeichnet ihn eindeutig als Komponisten. Welche Meister dieses Geburtsdatums kennt die Musikgeschichte, denen eine solche Erscheinung entspräche? Es soll hier wenigstens an einige Namen erinnert werden, die allenfalls einige Anwartschaft darauf hätten, mit Rembrandts Bild in Verbindung gebracht zu werden. An Amsterdamer Musikern wäre des großen Sweelinck Sohn Dirk Jansz. zu nennen, der seinem Vater 1621 im Orgelamte an der Oude Kerk nachgefolgt war und den seine Zeitgenossen ebenso hoch schätzten wie seinen Vater († 1652). An der Nieuwe Kerk amtierte gleichzeitig Willem Jansz. Lossy († 1639); weiter wissen wir von dem Organisten Antony van Noorth und dem Musik-Verleger P. Mathyß. Aus dem benachbarten London könnten in erster Linie Thomas Ravenscroft (1582—c. 1635), die beiden Lawes (c. 1582—1645 bzw. 1662) und Nicholas Lanier (1588—1666) in Betracht kommen. Den Letzteren, einen typischen Hofmann und universalen Renaissancekünstler, der auch Maler war, hat man erst unlängst in

[5] W. v. Bode, Rembrandts künstl. Entwicklungsgang in seinen Gemälden (in: Studien z. Gesch. d. holländ. Malerei, 1883) S. 363.
[6] Ad. Rosenberg, Biograph. Einleitung zu Rembrandts Gemälde („Klassiker d. Kunst“ 2. Bd.) S. XIX.

dem Porträtierten erkennen wollen; die vorgewiesenen Argumente (darunter vor allem ein Selbstbildnis Laniers) erweisen sich aber als nicht stichhaltig und zeugen mehr gegen als für das, was sie beweisen sollen.[7] Auch eine Reihe französischer Musiker wäre in Betracht zu ziehen. Mir ist bislang nichts bekannt geworden, was zugunsten des einen oder anderen dieser Meister sprechen könnte. Die genauere Prüfung aller Möglichkeiten (die sehr zu wünschen wäre) muß Forschern der betreffenden Nationalität überlassen bleiben.

Der Gesichtstypus des Dargestellten ist von ausgeprägtester Eigenart — nichts weniger als ein Allerweltsgesicht. Wenn es einen Meister von Rang gibt, dessen uns bekannte Gesichtszüge mit denen des Rembrandt'schen Musikers verglichen werden dürfen, dessen Lebensdaten und dessen gesamtes Wesensbild dazu stimmen, so ist es — Heinrich Schütz. Er war 1633 48 Jahre alt und kann im Herbst dieses Jahres von Hamburg aus sehr wohl einen Besuch in Amsterdam gemacht haben. (Übrigens hat sich Rembrandt in diesem Jahre auch noch in Dordrecht, Rotterdam und im Haag aufgehalten.)

Viele der charakteristischsten Eigenheiten von Schützens Physiognomie kehren auf Rembrandts Bild in frappanter Ähnlichkeit wieder: der längliche aristokratische Kopftypus, die Proportionen des Gesichts, die so hervorstechend hochgewölbten, dünn gezogenen Augenbrauen, der Ansatz der Nasenwurzel mit den hier einmündenden Stirnfalten, die markante leicht gebogene Nase, die Art wie die Augen in den Höhlen liegen, die breiten Lider, der sinnende, gedankenvolle und doch scharf beobachtende Blick, die charakteristische Falte, die sich unterhalb des linken Auges herabzieht, das kräftige Kinn, endlich die gesamte Haltung, das Gesammelte und Feste der Züge und nicht zuletzt auch jenes eigene Stimmungsmoment — „die in Schützens Bildnissen packend zum Ausdruck kommende Entschlossenheit eines schwermütigen Schicksalsernstes", wie man es genannt hat[8] — etwas, das den Kenner der Briefe des Meisters vertraut berührt und das in dieser frühen Ausprägung zusammenstimmt mit den traurigen Ereignissen, die seit 1625 des Lebensgang des Meisters beschatteten.

Der Ring am Finger erinnert an jenen Ring, den Schütz als kostbares Andenken von dem sterbenden Giov. Gabrieli empfing. Die Tracht — auch der Haare und des Bartes — ist die damals (auch in Deutschland) allgemein übliche.

Der Vergleich mit den beiden bekannten authentischen Altersbildnissen — dem Ölbildnis der Leipziger Universitätsbibliothek[9] und der Miniatur der Berliner Staatsbibliothek[10] — muß natürlich den großen Abstand der Altersstufen, aber auch die verschiedene Darstellungsweise verschiedener Künstler von höchst verschiedenem Rang berücksichtigen. Die volleren Formen des Antlitzes von 1633 und noch einige weitere

[7] A. de Hevesy im Burlington Magazine 1936 vol. 61 p. 153 und J. S. Held a. a. O.
[8] Ad. Rosenberg, Biograph. Einleitung in: Rembrandts Gemälde („Klassiker d. Kunst", 2. Bd.)
[9] Postkartenabzug u. Faksimiledruck im Bärenreiter-Verlag.
[10] Veröffentlichung in Jg. I, Heft 1 dieser Zeitschr. — Faksimiledruck im Bärenreiter-Verlag.

unwesentliche Abweichungen können darin ohne weiteres ihre Erklärung finden. Insbesondere dürfte dem Maler des Leipziger Bildes, dessen Kunst deutliche Grenzen gezogen sind, das Flächige und Glatte, das kaum Modellierte seines Kopfes, der übermäßig nüchtern-kühle Blick, sowie überhaupt eine gewisse vereinfachende Stilisierung zugute zu halten sein. Demgegenüber sind die malerischen Mittel der Berliner Miniatur trotz der durch das kleine Format auferlegten Beschränkung viel reicher und feiner. (Nicht außer Acht zu lassen ist, daß der von Rembrandt Dargestellte das Haupt etwas höher erhebt, als der alte Meister auf den beiden Vergleichsbildern.)

Und doch darf nicht verschwiegen werden, daß neben dem etwas abweichenden Umriß der Augenöffnungen[11] der verschieden geformte Mund eine wesentliche Schwierigkeit darstellt. Rembrandt läßt den Mund sich leicht öffnen, das Sprechende des Gesichts dadurch noch steigernd. Ein Anflug von Lächeln mischt sich in die ernsten Züge. Volle, locker quellende Lippen (die Unterlippe in der Mitte gekerbt) und auch etwas im Blick geben dem Kopf einen sinnlichen Ausdruck, der auf der andern Seite völlig fehlt. Besonders das Leipziger Bild zeigt einen überaus strengen Mund mit dünnen, langgezogenen und fest zusammengeschlossenen Lippen (die technische Ausführung gerade hier sehr unvollkommen). Auf dem Berliner Bildchen hingegen tritt wenigstens die Unterlippe wieder voller, körperlicher hervor, wie überhaupt die feinere Durcharbeitung der Mundpartie hier weit mehr überzeugt. Das charakteristische Mittelstück der Oberlippe wäre allenfalls auf beiden Seiten wiederzufinden, aber den langausgezogenen Mundwinkeln der Altersbildnisse fehlt bei Rembrandt die Entsprechung. Auch an der Nase wäre noch eine Verschiedenheit festzustellen: bei Rembrandt ist sie massiger, die Spitze wirkt stumpfer und breiter als die schwungvoller ausgezogene der hierin durchaus übereinstimmenden authentischen Bildnisse. Man mag es füglich bezweifeln, daß solche Unterschiede durch die verschiedene Auffassung der Maler bedingt sein könnten oder daß hier noch die Möglichkeit einer im Laufe von mindestens 20 Jahren erfolgten physiognomischen Veränderung (etwa mitbedingt durch den Verlust der Zähne) offen bleibe. Vielleicht kann diese Frage ein erfahrener Physiognomiker und ein methodisch vergleichendes Studium von verschiedenen Bildnissen ein und derselben Persönlichkeiten entscheiden helfen.

Immerhin sei noch ein anderer, aus unserer Kenntnis von Kunst und Leben des Meisters zu gewinnender Gesichtspunkt geltend gemacht. Die ganz außerordentliche sinnliche Kraft, das einzigartig Plastische und Farbige der Schützschen Tonsprache, was sie der stärksten dramatischen Wirkungen fähig macht; die kühne Leidenschaftlichkeit, mit der der junge Meister sich der Sprachmittel der neuen Ausdruckskunst bemächtigt, seine „freie Empfänglichkeit für die Vorzüge der italienischen Musik wie

[11] Die (vielleicht im Alter schwerer gewordenen) seitlich herabgezogenen Lider geben den Augenöffnungen auf den Altersbildnissen eine leichte Neigung, während sie bei Rembrandt genau in wagerechter Linie liegen.

für alles, was die weite Welt darbot" (Ph. Spitta), endlich jene nicht zu übersehende, freilich durch die Not der Zeit und persönliche Kümmernisse verdunkelte, heitere, glänzende Seite seiner Kunst, der der Ausdruck bacchantischen Daseinsjubels voll zu Gebote steht und die uns nicht umsonst die üppige Farben- und Gestaltenwelt eines Rubens in Musik zu verwandeln scheint — dieses nicht hinwegzudenkende Dämonisch-Elementare in Schützens weltumfassender Schöpfernatur muß, zum mindesten in jüngeren Jahren, sich in seinem Antlitz abgebildet haben. Den Widerschein hiervon einzufangen wäre natürlich Rembrandts congeniale Hand fähiger gewesen als die irgend eines Dutzendmalers. Andrerseits scheint es notwendig, zu betonen, daß etwas Außerordentliches zugrunde liegen muß, wenn das Leipziger Altersbild (sogar in gewissem Gegensatz zu dem des 85jährigen) solche Züge völlig unterdrückt zeigt, während eine bittere Schärfe und Strenge, etwas Banges und tief Bekümmertes übermächtig hervortritt. Finden wir in diesem Gesicht doch auch kaum eine Spur der besonderen Liebenswürdigkeit des „alten heiteren und milden Tonmeisters", wie sie z. B. aus seinem etwa gleichzeitigen Briefwechsel mit der Herzogin Sophia von Braunschweig hervorleuchtet und wie sie uns Fr. Chrysander[12] zuerst sehen gelehrt hat, — jene „ganze wohlwollende Behutsamkeit", jene zu Humor und Ironie geneigte geistige Überlegenheit, die sich auch als „humoristische Freimütigkeit gegen fürstliche Personen" und in der „ruhigen Lenkung verwickelter und widerborstiger Dinge zu einem einträchtigen Zusammengehen" so erstaunlich bewährt.

Wir müssen, um die hier zu lösende Schwierigkeit von allen Seiten einzukreisen, noch versuchen, die Entstehungszeit des Leipziger Porträts und im Zusammenhang damit das Besondere seines Ausdrucks näher zu bestimmen. Die verhältnismäßig ergiebigen Aussagen der biographischen Dokumente aus den in Betracht kommenden Jahren geben uns dazu mancherlei Handhaben. Der Augenschein dürfte ohne weiteres soviel lehren, daß das Alter des Meisters, in welchem er uns hier entgegentritt — zumal wenn man das datierte Miniaturbildnis des 85jährigen mit in Betracht zieht —, wohl kaum unter das 65. Lebensjahr herunter-, aber auch nicht wesentlich über das 70. hinaufzusetzen ist.

Das letzte Jahrzehnt von Schützens ordentlicher Amtstätigkeit als kursächsischer Hofkapellmeister, bis zum Tode des Kurfürsten Johann Georg I. am 8. Oktober 1656 — genau Schützens 71. Geburtstag!, wird durch eine zusammenhängende Reihe von Tatsachen, die des alternden Meisters äußeres wie inneres Leben, sein Verhältnis zu Zeit und Umwelt betreffen, in ganz eigener Weise gekennzeichnet.

In Schützens Empfehlungsschreiben für seinen Famulus Alexander Hering als Organisten an den Rat von Bautzen (vom 28. April 1647) steht der folgende, merkwürdig scharf betonte Satz: „...dann ob ich zwar mehr gedachten jungen Kerl noch zur Zeit für einen perfectissimum in solcher schweren Profession noch nicht rühmen will noch rühmen kann, so ist er doch gleichwohl, sondern Ruhm empfangener guten Anleitung nach, mit seinem Studio auf solchen Bahn und Wege, daß mit Verleihung göttlicher Hülfe, er sich hiernächst wohl über manchen, welcher durch

[12] Jahrb. f. mus. Wiss. I (1863) S. 161 ff.

des gemeinen Pöbels Geschrei für excellent gehalten wird, verhoffentlich erweisen wird, maßen dann in allen andern Professionen auch zu geschehen pfleget, wann sie nur in rechter Ordnung traktiret und mit kontinuierlichen Fleiß abgewartet werden."
Man merkt, hier handelt es sich nicht mehr nur um die Person seines Schützlings, sondern um etwas Allgemeineres, das ihm am Herzen liegt: darüber sagt er kräftig-bündig seine Meinung. Dieses Ceterum censeo ist in seinem Denken und Wollen bereits zur festen Losung geworden, einer ihn tief bewegenden Sorge gibt er darin Ausdruck — es wird in den folgenden Jahren immer wieder von ihm zu hören sein: bald milde ratend, bald ernst mahnend, bald ingrimmig, bald in höchster Erbitterung.[13]
Die Sorge um die „guten Fundamenta in der Music" wird kurz darauf zum Grundmotiv der Veröffentlichung der „Geistlichen Chormusik", deren Widmung und Vorrede als „wohlgemeinte Erinnerung zum Aufnehmen der Music / auch Vermehrung unserer Nation Ruhm", die Angelegenheit aufs sachlichste auseinandersetzen. Die Milde und ruhige Überlegenheit, mit der Schütz hier redet, darf nicht darüber täuschen, daß sich seine Lebensstimmung um der hier berührten Dinge willen zunehmend verdüstert. Nicht ohne Bitterkeit sieht der alternde Meister die Spannung zwischen seiner Kunstgesinnung und dem leichtfertigen Geist der Jugend sich verschärfen, und schon ist er gewärtig, in seinem eigenen Wirkungskreis „neu ankommenden jungen Musikanten" zu begegnen, die „ihre neue Manier, wiewohl mit schlechtem Grunde", gegen die alte und gegen ihn selber ausspielen.[14]
Noch tiefer jedoch berührt den um das Schicksal der deutschen Musik Bangenden eine andere Erfahrung, die sich ihm in diesen Jahren zu der schmerzlichsten seines Lebens verdichtet: wohl ist in Deutschland endlich wieder Friede eingekehrt, aber fast noch ärger als die Kriegsfurie bedrohen nun von allen Seiten Geringschätzung und stumpfes Unverständnis die Tonkunst. Schütz muß sich eingestehen und spricht es bitter aus, daß „die Profession der Music", wie er sie auffaßt und lebt — in „stetigem Studieren, Schreiben und Nachsinnen" —, in seinem Vaterlande eine Sache ist, „von dero Difficultät und Schwere die Wenigsten, ja auch unsere Gelehrten zum guten Teil selbst nicht eigentlich möchten urteilen können, alldieweil auf unsern Teutschen Universitäten solch Studium nicht getrieben wird" (Memorial vom 14. Jan. 1651), und endlich übermannt es den 61jährigen mit leidenschaftlicher Gewalt — er zweifelt am Sinn seiner Lebensarbeit: „... ich genugsamen Anlaß habe, mich gereuen zu lassen, daß auf das in Teutschland wenig bekannte und gewürdigte Studium Musicum so viel Fleiß, Arbeit, Gefahr und Unkosten ich jemals gewendet" (26. Juni 1652).[15]

---

[13] Daß Schütz in diesen Jahren von einunddemselben Grundanliegen tief bewegt wurde, läßt sich durch mannigfache Belege, die sich folgerichtig einander ergänzen, überzeugend veranschaulichen. Hier nur die wichtigsten.
[14] Memorial vom 14. Jan. 1651. In diesen Zusammenhang gehört auch Schütz' Briefwechsel mit dem alten Quedlinburger Stadtkantor H. Baryphonus (1581—1655), aus welchem A. Werckmeister in seinem Cribrum musicum (1700) einiges mitteilt (Vgl. Moser, Schütz S. 173). Er fällt offenbar in dieselbe Zeit. Und zwar dürfte in dem „nicht übel qualifizierten alten Cantor, welcher für etliche Zeit ... mir höchlich geklagt hat, daß seine junge Ratsherren mit seiner alten Manier der Music sehr übel zufrieden" — den Schütz in dem eben zitierten Memorial als Beispiel anführt — niemand anders als eben Baryphonus zu erkennen sein. Das bei Werckmeister Mitgeteilte stimmt sehr gut dazu, der ganze Meinungsaustausch der beiden alten Herren über die derzeitige schlecht fundierte Kompositionsart, nicht zuletzt auch Schützens dort überliefertes Schimpfwort von den „Bernheutereyen" unreifer Komponisten.
[15] Wie schwer und bitter der Vorwurf ist, der hier gegen „Teutschland" erhoben wird, ermißt man, wenn man den mahnenden Hinweis auf Italien, „als die rechte musicalische hohe Schule", und auf die „gute Ordnung" des dort üblichen Studiengangs (Vorrede der „Geistlichen Chormusik" 1648) danebenhält.

In diesen Jahren muß sich der Meister mit seiner Kapelle durch die schmählichste Verwahrlosung hindurchkämpfen, persönliche Unbill und falsche Verdächtigungen abwehren, — ihm ist schließlich, als ob sich „alle Planeten und Element wider mich auflehnen und mich bekriegen wollen“ (23. Aug. 1653). Daneben spielt nun schon Jahr um Jahr der erschütternde Kampf des amtsmüden Kapellmeisters um die wohlverdiente Altersruhe und Freiheit, die ja nur der Vollendung seiner Werke zugute kommen soll. Es ist ein zähes, verzweifeltes Ringen, das den Meister seit 1650 ununterbrochen in Spannung hält, bis endlich, nach sechs Jahren, der Tod des Kurfürsten die Entscheidung fällt. Von den „alten Musikanten“ ist der Kapellmeister „allein noch übrig“, eine lange Reihe ihm nahestehender Verwandten und Freunde ist schon tot, als er im Januar 1655 auch seine einzige noch lebende Tochter, die Gattin des Leipziger Schöffenstuhlassessors Dr. jur. utr. Ch. Pincker, sterben sehen muß. In diesem Jahre begeht er seinen 70. Geburtstag, in erstaunlicher Rüstigkeit zwar und vielseitig tätig, aber noch immer unerlöst vom drückenden Dresdener Hofdienst. Sollte nicht gerade zu diesem Zeitpunkt, der entschieden Anlaß dazu gab, das Leipziger Bildnis entstanden sein, in Auftrag gegeben vom Schwiegersohn, der im selben Jahre Leipziger Bürgermeister wurde? Ist es bloßer Zufall, daß Schütz um dieselbe Zeit (24. Juli und 27. November 1655) einen jungen Musiker-Poeten, der auch noch Maler ist, mehrfach erwähnt und warm empfiehlt, überdies dessen Abreise von Leipzig ankündigt?

Wie dem auch sei — soviel dürfte erwiesen sein: das Antlitz, das uns das Leipziger Bildnis (wohl in etwas zu einseitiger Ausprägung) zeigt, ist das gespannte, bittere, sorgenschwere (fast möchte man sagen: vorwurfsvolle), das der Meister zumal in den kritischen Jahren 1651—55, wie seine brieflichen Äußerungen ausweisen, oft genug zur Schau getragen haben mag. Damit wäre auch eine gewisse Erklärung für jene besondere Schärfe und Strenge der Züge gefunden, die namentlich dieses Leipziger Altersbildnis zu dem Rembrandtschen Musikerkopf in Gegensatz stellt. Ob sie ausreicht, um die auf diesen Gegensatz gegründeten Zweifel an der Identität der beiden Dargestellten zu entkräften, muß ich dahingestellt sein lassen. —

Doch nun zu den äußeren Umständen, die einen Aufenthalt Schützens in Holland und eine Begegnung mit Rembrandt im Herbst 1633 zum mindesten durchaus zulassen, teils sogar nahelegen, keinesfalls aber ausschließen. Irgendwelche urkundlichen Belege, die einen Besuch in Holland und Beziehungen zu den Amsterdamer Kreisen um Rembrandt unmittelbar zu stützen geeignet wären, haben sich nicht finden lassen, ebensowenig aber auch stricte widersprechende Daten oder Zeugnisse.

Am 6. Februar 1633 schreibt Schütz an den kurz zuvor von Friedrichsburg aus in Hamburg eingetroffenen Agenten des Sächs. Kurfürsten Friedrich Lebzelter, seinen „hochwerten vertrauten Freund“: „...und berichte demselben hiermit freundlichen, daß im Betracht jetziges meiner Profession widrigen Zustandes allhier ich nunmehr in die dreiviertel Jahr lang fast damit umgangen bin und bei meinem gnädigsten

Herrn mich untertänigst bemühet habe, daß etwa auf 1 Jahr lang ich abermals gnädigste Dimission erlangen und in Niedersachsen (welche Örter ich niemals gesehen) oder wo es mir gefallen würde, mich aufhalten möchte. Wie gute Wort ich versetzet, habe ich solches doch bishero nicht erlangen mögen.“ Das Gleiche besagt das Memorial vom 9. Februar. Erst durch das unmittelbar vorausgegangene Schreiben Lebzelters, auf das Schütz in dem zitierten Briefe antwortet, war der Meister von dem Interesse, das der Dänische Kronprinz seinem Reisevorhaben entgegenbringt, in Kenntnis gesetzt worden. Wenn dann endlich, wohl nicht früher als im Juli, die Reise angetreten werden kann, so steht nun zwar Kopenhagen als Endziel fest, aber sicher sucht Schütz vorher noch in etwa seine alten Pläne zu verwirklichen — er ist ja ein Mann, dem es Bedürfnis ist, sich in der Welt umzusehen; und nachdem er zweimal in Italien und Venedig war, will er nun den Nordwesten mit seiner eben mächtig aufblühenden Städtekultur kennen lernen. „Niedersachsen“, als alte Landschafts- und Stammesbezeichnung, meint natürlich Niederdeutschland vom Harz und Elbe bis zur Nordsee[16]; — es erscheint jedoch nicht ausgeschlossen, daß man damals dabei neben Braunschweig und Hannover, Hamburg und Bremen, auch noch an die „Niederländischen“ Provinzen dachte, die, zu einem guten Teil wenigstens, niedersächsisches Stammesgebiet einbegriffen.[17] Schütz wird sich also schwerlich damit begnügt haben, geradewegs nach Hamburg zu gehen und dort monatelang zu verweilen. Denn erst Ende November setzte er von dort seine Reise nach Norden fort.

Wie vielerlei Umstände und Beziehungen wiesen aber eben damals den Reisenden gerade von Hamburg aus nach Amsterdam! Im Wettstreit mit Amsterdam bildete sich die Elbestadt soeben zum nächst-bedeutendsten Seehafenplatz des europäischen Kontinents aus, beide Städte standen im lebhaftesten Handelsverkehr, Hamburg folgte dem Amsterdamer Vorbild im Ausbau seines Geld- und Bankwesens.[18] Nicht minder lebhaft war der kulturelle Austausch, wobei Hamburg wiederum vorerst mehr nahm als gab. Daß die z. Zt. amtierenden bedeutendsten Organisten Hamburgs und Niedersachsens sich ihre Ausbildung in Amsterdam geholt hatten, daß man den großen Sweelinck den „hamburgischen Organistenmacher“ nannte, bezeichnet die musikalische Lage. Daß aber Schütz den Amsterdamer Meister zu den Großen seiner Kunst zählte, schon ehe er nach Hamburg kam, beweist die Tatsache, daß Ph. Hainhofer bei seinem Besuch des Dresdener Hofs i. J. 1629 in der „Instrumentkammer“

16 Vgl. Schütz' Memorial v. 1645 (E. H. Müller S. 168) sowie d. Brief an die Herzogin v. Braunschweig v. 24. Juli 1655 (ebd. S. 256).

17 Schiller-Lübben, Mittelniederdtsch. Wörterbuch (1875 ff) setzt umgekehrt „Nederland“ gleich Niedersachsen. Als Quelle angeg. Hamburger Chroniken, hrsg. v. Lappenberg (1861) 457. Ähnlich wird damals von den Niederländern selber „Nederland“ und „Nederduytschland“ in gleicher Bedeutung gebraucht.

18 J. Kulischer, Allgem. Wirtschaftsgesch. d. Mittelalt. u. d. Neuzeit II (Handb. d. ma. u. neuer. Gesch.) 1929, S. 256 f.

unter den „Contrafetten berümter Capellmeister und Componisten“ auch das Bild Sweelincks sah;[19] und wie sehr Schütz nun die Hamburger Sweelinck-Schüler, vorab Jakob Praetorius, schätzen lernte, erhellt zur Genüge aus der Tatsache, daß er vier Jahre später den jungen Mathes Weckmann, das verheißungsvollste Organistentalent, mit auf seine zweite nordische Reise nahm und zu Praetorius in die Lehre gab. Neben des Praetorius einstigem Mitschüler und jetzt hochangesehenem Kunstgenossen H. Scheidemann traf Schütz in Hamburg den trefflichen Johann Schop, derzeitigen Direktor der Hamburger Ratsmusik, der eben 2 Bücher 3—6st. Tanzsuiten herausgab. Er war schon 1615/19 am dänischen Hof tätig gewesen, was Schütz interessieren mußte; daß er zu der regen Instrumentalmusikpflege Hollands in guten Beziehungen stand, ist schon für 1633 höchst wahrscheinlich, wenn uns auch erst 1646 ein vereinzelter Beleg begegnet (ein Stück von ihm in des obengenannten P. Mathysz T'Uitnement Cabinet).

Aber nicht erst in Hamburg, schon auf dem Wege dorthin mußte sich Schütz vielfältig auf die kraftvoll aufstrebende Großmacht im Westen und ihre so selbstsicher dem heimischen Boden entwachsende protestantische Bürgerkultur hingewiesen sehen. Um die „Örter in Niedersachsen“ zu besuchen, mit denen ihn gewiß schon mannigfache Beziehungen verbanden, dürfte er, dem alten wichtigen Handelswege folgend, sich über Leipzig, Halle nach Braunschweig, der bedeutendsten Handels- und Messestadt Niedersachsens, gewandt haben. Den Hallenser Sweelinckschüler Samuel Scheidt kannte er schon seit der Bayreuther Begegnung von 1619, dessen „Tabulatura nova“ von 1624, das Standwerk der nach Innerdeutschland verpflanzten „Niederländischen Manier“ des Orgelspiels, war dem Sächs. Kurfürsten gewidmet. Am Wolfenbütteler Hof, von dem Schütz 1624 den Dresdener Hoforgelmacher Gottfried Fritzsch hatte zurückrufen lassen, mochte er in Ludolf Schildt dem ersten Vertreter der stattlichen Schildtschen Organistenfamilie begegnen, an dessen Stelle die vorhergehenden Jahre hier Delphin Strunck Dienst getan hatte, — diesen wiederum, dessen spätere Freundschaft mit Schütz feststeht, konnte er dann wohl in Celle antreffen. Melchior Schildt, der bedeutendste der Familie, wieder ein Zögling Sweelincks, der damals, als Fritzsch dort tätig war, als Organist in Wolfenbüttel amtiert hatte, dann 1626/29 am dänischen Königshof gewesen war — also Schütz sicherlich interessieren mußte, saß jetzt in Hannover, wo ihm schon Vater und Bruder im Amte vorangegangen waren, und wußte es hier wie weiland sein Lehrmeister zu stattlicher Wohlhabenheit zu bringen. Vielleicht ist D. Strunck sein Schüler gewesen oder sonstwie mittelbar aus Sweelincks Schule hervorgegangen. Endlich konnte Schütz auch schon 1633 in Braunschweiger Kaufmannskreisen kunstliebende Freunde

[19] H. J. Moser, Schütz S. 123. Einige thematische Übereinstimmungen in Tonsätzen Sweelincks und Schützens (von 1625 u. 1629), die allerdings auch in der beiden Meistern gemeinsamen Venezianischen Schule ihren Grund haben können, sind bei Weitzmann-Seiffert, Gesch. d. Klaviermus. S. 81 nachgewiesen.

haben, wie später in der Person des Stephan Daniel. Jedenfalls deuteten dermalen in Niedersachsen — für den Musiker nicht anders als für den Kaufmann — alle Wegweiser nach den Niederlanden.

Aber es war ja nicht nur in Niedersachsen so — allenthalben in Deutschland blickten schon seit geraumer Zeit nicht nur Kaufleute, sondern ebenso Gelehrte, Künstler und Kavaliere nach Leiden und Amsterdam, und wer irgend konnte, machte sich dorthin auf den Weg. Wenn es Schütz darum ging, „denen itzigen Kriegs- und andern in unserm lieben Vaterlande schwebenden Beschwerungen und Hindernissen in seinem Studio eine zeitlang zu entweichen", so hatte Martin Opitz schon 1620 die gleiche Absicht von Heidelberg aus nach Holland geführt, von wo er im folgenden Jahre über Jütland in seine Heimat zurückgekehrt war. 1625 war er dann erstmals in Dresden gewesen, wo er Schützens Freundschaft gewann und an ihn beim Tode der Gattin mitfühlende und zugleich bewundernde Strophen („O du Orpheus unserer Zeiten") richtete. 1627 war dann das gemeinsame Werk der „Pastoral Tragicomoedia von der Dafne" zustande gekommen.

Die typische Bildungsreise in die Niederlande, dann weiter durch Frankreich, hatte wenig später Schützens eigener Bruder Benjamin unternommen, der als Reisebegleiter und Studienleiter des reichen Nürnberger Kaufmannssohns Erasmus Ayermann dazu willkommene Gelegenheit gefunden hatte. Im April 1624 reiste man zuerst nach Holland, wo besonders in Leiden länger verweilt wurde.[20] Hier war 1606 der junge Rembrandt an der Universität immatrikuliert, alsbald aber Malerlehrling geworden, zunächst drei Jahre bei Jacob van Swanenburgh, dann noch ein halbes bei Pieter Lastmann in Amsterdam. Wohl noch 1624 begann er in Leiden selbständig zu arbeiten. Aber schon in seiner Leidener Lehrzeit hatte er sich so hervorgetan, „daß man bereits sehen konnte, daß er mit der Zeit ein berühmter Maler werden würde", wie Orlers, der Bürgermeister von Leiden, in seiner Beschreibung der Stadt (1641) berichtet. Als Benjamin Schütz nach rühmlicher Promotion in Basel im Herbst 1627 heimkehrte, kann er seinem Bruder Heinrich, der ja für die weite Welt offene Augen und Ohren hatte, sehr wohl auch von dem aufgehenden Malergestirn in Holland erzählt haben.

Das führt uns auf die Frage nach Schützens etwaigen Beziehungen zum Kunsthandel, für den damals eine goldene Zeit ist. Sein wiederholter Aufenthalt in Venedig und sein Umgang mit den hervorragendsten Männern hat ihm sicher reichlich Gelegenheit gegeben, auch auf diesem Gebiete Kenntnisse zu sammeln und Beziehungen anzuknüpfen. Auf seiner zweiten Rückreise von Venedig (1629) kehrte er mit seinen musikalischen Reisegenossen bei Philipp Hainhofer in Augsburg ein, dessen Haus „eines der vortrefflichsten und damals berühmtesten Kunst- und Naturalienkabinette" beherbergte und „das Ziel der meisten hohen und höchsten Gäste war, welche die Stadt mit ihrem Besuche bedachten" (O. Doering in der ADB. Bd. 49). Hainhofer

[20] E. Reinhardt, Benjamin Schütz. Erfurt 1936, S. 68.

hatte Italien und die Niederlande bereist und war ein genauer Sachkenner ebenso der Kunst wie der politischen Verhältnisse Europas. Die Herzlichkeit seiner Freundschaft mit Schütz wird gerade für die hier in Frage stehende Zeit beiderseitig belegt durch Hainhofers Tagebucheintrag über Schützens Besuch (bei Moser, Schütz S. 124) und durch des Meisters Brief vom 23. Apr. 1632. Sowohl mit Schütz wie mit Hainhofer stand wiederum in engem Verhältnis der gleich diesem als Agent in politischen und Kunst-Angelegenheiten tätige Friedrich Lebzelter (Näheres über ihn wäre noch zu ermitteln). Er hatte als Vermittler der Einladung Schützens an den dänischen Hof eine wichtige Rolle gespielt — wahrscheinlich traf der Meister mit ihm in Hamburg zusammen. Könnte nicht er auch eine Beziehung zum Amsterdamer Kunstmarkt geknüpft haben?

Damit kehren wir nach Hamburg zurück. Der äußeren Anlässe, die den Meister von hier nach Holland und Amsterdam führen konnten, wären viele zu denken, da man sieht, wie die allgemeine Strömung dorthin zieht. Dafür noch ein paar Beispiele. Wenige Jahre später gehen in kurzer Folge die Dichter Andreas Gryphius, Paul Fleming[21] und Philipp Zesen über Hamburg nach Holland: der erste, von Glogau kommend, 1638, um fünf Jahre in Leiden und Amsterdam zu bleiben; der zweite 1639 auf ein Jahr nach Leiden; dem dritten, der 1641 aus Sachsen nach Hamburg kommt und im folgenden Jahre nach Leiden und Amsterdam geht, wird Holland zur zweiten Heimat. Wie sehr Johann Rist,[22] der Gründer der Hamburger Liederschule, sein Ideal vom gemeinverständlichen Lied unter dem Einfluß der Niederländischen Musikkultur sich gebildet hat, die auch „auf Hamburger Gebiet beständig auf ihn eindrang", hat Kretzschmar betont.[23] Er selber war wohl nie in Holland, aber er

[21] P. Fleming, Thomasschüler unter J. H. Schein und dann Student in Leipzig, früher Verehrer Schützens, hatte 1632 an ihn jenes bedeutsame Glückwunschgedicht gerichtet, das uns des Meisters inniges Verhältnis zu seiner Mutter in einem schönen Bilde festhält (Moser, Schütz S. 126). Auch er kam übrigens, um an einer Gesandtschaft des Herzogs Friedrich von Holstein nach Rußland und Persien teilzunehmen, im Spätjahr 1633 nach Hamburg, wo er bis zur Abreise (6. Nov. 1633) im Hause des zum 1. Gesandten erkorenen Holstein-Gottorpischen Rates Philipp Kruse wohnte. Es liegt nahe, daß Schütz in Hamburg mit diesem Flemingschen Kreis in Berührung gekommen ist.

[22] Rist brachte, ehe er seine erste Pfarrstelle in Heide in Norderditmarschen antrat (29. Sept. 1633), mehrere Jahre in Hamburg zu, wo er sich als Dichter und Spieler eifrig mit der Schaubühne befaßte. Seine hochgestimmten Lobgedichte auf J. Praetorius und J. Schop stammen aus dieser Zeit (Th. Hansen, J. Rist und seine Zeit S. 38 f), und vielleicht hat er noch im September 1633 Schützens Bekanntschaft gemacht, der ihn dann auf der zweiten dänischen Reise (nicht erst auf der dritten), als er seinen Schützling Weckmann zu Praetorius in die Lehre gab, auf dem schönen Pfarrsitze in Wedel an der Elbe besuchte, — wie Rists Geleitgedicht an den sächsischen „Arion" bezeugt (Moser, Schütz S. 154). Schütz war sicher schon 1633 auf den jungen Dichter und Musikenthusiasten aufmerksam gemacht, denn der (schon genannte) Dresdener Hoforgelmacher Fritzsch hatte Rists verwitwete Mutter geheiratet (er war also nicht der Schwiegervater, wie E. H. Müller verschiedentlich sagt, sondern der Stiefvater des Dichters).

[23] Gesch. d. dt. Liedes S. 47 f.

schickte seinen Sohn auf die Universität nach Leiden. In seinen frühen Hamburger Jahren (1629/33(beschäftigten Rists Muse nicht zuletzt die kriegerischen Zeitereignisse (z. B. die Einnahme Herzogenbusch und Wesel durch den Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien, die Zerstörung Magdeburgs, die Taten Gustav Adolfs)[24]. Für unsere Frage bedeutsam ist hierbei, wie eng Hamburgische und Amsterdamsche Zeitdichtung in der Stellungnahme zu diesen Zeitereignissen und ihren Helden zusammengehen. So zeigt Rists Gedicht, daß dem Oranier in Hamburg kaum geringere Verehrung entgegengebracht wurde als in Holland selber; andrerseits bestätigen die parallel laufenden Zeitgedichte des großen Amsterdamers Vondel auf den Helden von Herzogenbusch, auf den Fall Magdeburgs, an Gustav Adolf[25], die gerade in diesen Jahren auch auf holländischer Seite besonders stark empfundene Verbundenheit gemeinsamer Anliegen zwischen „Nederland" und dem übrigen Niederdeutschland.

Für das holländische, insbesondere Amsterdamsche Musikleben[26] dieser Jahre ist kennzeichnend ein blühendes Liebhabertum, von dem uns vielerlei Nachrichten und reiche bildliche Kunde, aber kaum einiges Präzise über Werke und Komponisten überliefert ist; von gefeierten Meistern des eignen Landes, wie z. B. Dirk Sweelinck, der seinem Vater würdig nachstrebte, ist keine Note erhalten. So läßt sich auch keine Spur von Schütz, weder seiner Person noch seiner Musik, nachweisen. Übrigens sind die geistigen Führer der „Gulden Eeuw" Hollands sämtlich nächste Altersgenossen Schützens. Man sehe die Geburtsjahre der Dichter: J. Cats (1577), S. A. Coster (1579), P. C. Hooft (1581), G. A. Brederoo (1585), D. R. Camphuysen (1586), J. van den Vondel (1587), Const. Huygens (1596).

*

Mattheson berichtet von des Praetorius und Scheidemann Verehrung für ihren Lehrmeister Sweelinck (Ehrenpforte S. 331): „Die beiden Hamburger hielten denselben so hoch, daß sie sein gemaltes Ebenbild mit zu Hause brachten und in ihren besten Kammern aufstellten". Ähnlich, mag man sich denken, könnte ein wohlhabender Kunstfreund und Verehrer des um 1630 schon hochberühmten Heinrich Schütz in Hamburg oder sonstwo in Niedersachsen gewünscht haben, das Bildnis des Meisters von der Hand eines guten Amsterdamer Malers zu besitzen.

*

Mattheson berichtet von des Praetorius und Scheidemann Verehrung für ihren Lehrmeister Sweelinck (Ehrenpforte S. 331): „Die beiden Hamburger hielten den-

[24] Dichtungen von J. Rist, hersg. v. Goedeke u. Goetze, Leipzig 1885.
[25] De Werken van Vondel. Amsterdam 1929 Deel III.
[26] Gesamtdarstellung von D. F. Scheurleer in: „Amsterdam in de zeventiende eeuw." Deel III (Kunst)'s Gravenhage 1901/04. — Musique et Musiciens en 17. siecle. Correspondance et oeuvres musicales de Const. Huygens, publ. par Jonckbloet et Land. Leiden 1882.

selben so hoch, daß sie sein gemaltes Ebenbild mit zu Hause brachten und in ihren besten Kammern aufstellten." Ähnlich, mag man sich denken, könnte ein wohlhabender Kunstfreund und Verehrer des um 1630 schon hochberühmten H. Schütz in Hamburg oder sonstwo in Niedersachsen gewünscht haben, das Bildnis des Meisters von der Hand eines guten Amsterdamer Malers zu besitzen. Er könnte damit dem still gehegten Wunsch seines Freundes, auch einmal einen Blick nach Holland zu tun, wozu ihn so viel reizte, nur entgegengekommen sein. Eine Woche Aufenthalt in Amsterdam hätte genügen können, um das Bild entstehen zu lassen...

*

Was die Überlieferung des Bildes betrifft, so wissen wir nur, daß es im 18. Jahrhundert der Rotterdamer Maler, Radierer und Kupferstecher Jan Stolker (geb. 1724 zu Amsterdam, gest. 1785 zu Rotterdam)[27] besessen hat, unter dessen künstlerischem Nachlaß es am 27. März 1780 für 29 fl. versteigert worden ist. Es muß bis dahin also doch wohl im näheren Umkreise Hollands verblieben sein.[28] Stolker hat nach dem Bilde zwei Stiche gefertigt, einen skizzenhaft flüchtig in oval mit der Notenrolle in der Hand und einen rechteckig in Mezzotinto, sehr sorgfältig ausgeführt, ohne Hand und Rolle. Beide geben das Original spiegelverkehrt wieder, was nicht wenig dazu beiträgt, daß der eigentümliche Ausdruck des Rembrandtschen Kopfes so gut wie gänzlich verloren geht. Im ganzen lehrt der Vergleich (auch der beiden Stiche untereinander), wie sehr sich ein Bildnis in der Ausdeutung eines andern Künstlers, zumal in verschiedenen Stilepochen, verändern kann. Hinsichtlich der Ermittlung des Dargestellten haben diese Stiche natürlich keinerlei urkundlichen Wert. Außer den beiden Stolkerschen Stichen, die mehr als 100 Jahre jünger sind als das

---

[27] Siehe Wurzbach, Niederländ. Künstler-Lexikon II (1910).

[28] Man fragt sich, ob aus der Tatsache, daß Stolker den Rembrandt besessen hat, irgendwelche Schlüsse auf etwaige Vorbesitzer zu ziehen seien. Gelänge es, hier vorzudringen, so könnte auch neues Licht auf die Frage der Identität fallen. Mir scheint folgender Zusammenhang wenigstens einiger Beachtung wert. Unter Stolkers Schabkunstblättern findet sich ein Bildnis des aus Braunschweig gebürtigen vielgewanderten Konr. Friedr. Hurlebusch, der von 1737 bis zu seinem Tode 1765 Organist an der Oude Kerk in Amsterdam war. Unmittelbar vorher war er längere Zeit in Hamburg gewesen, davor kurze Zeit wieder in seiner Heimatstadt (1725). Hier war sein Vater Heinr. Lorenz Hurlebusch dem Freunde Schützens Delphin Strunck im Orgelamte gefolgt, zuerst 1689 an St. Magnus und Aegidien, dann nach dessen Tode (1694) und kurzer Zwischentätigkeit von Christoph Blaß auch an St. Martin. Dieser ältere Hurlebusch war 1666 zu Hannover, der Stadt Melchior Schildts († 1667) geboren, wo sein Vater Ratsherr und sein Großvater Stadtphysicus gewesen waren (Mattheson, Ehrenpforte S. 120). — Also eine lückenlose Kette von Beziehungen, die von Stolker und Amsterdam über Hamburg wieder ins Herz Niedersachsens, bis in den dortigen Freundes- und Bekanntenkreis Schützens zurückführt. Nimmt man einmal an, Stolker habe den Rembrandt (als ein Musikerbildnis!) von Hurlebusch bekommen (etwa aus dessen Nachlaß), so eröffnet sich eine bestechende Perspektive. (Das Beispiel eines Musikers, der eine Sammlung von Musikerbildnissen besitzt, liefert uns genau für die Zeit von Hurlebuschs bis zu Stolkers Tod C. Phil. Em. Bach in Hamburg!)

Original, findet sich noch eine Kopie in Gestalt einer Zeichnung (im Staedelschen Kunstinstitut, Frankfurt/M.). Sie wird gewöhnlich dem 1608 geborenen Jacob A. Backer zugeschrieben, der 1633 Rembrandts Schüler war, freilich ohne stichhaltigen Grund. Immerhin erweist sie der Strichcharakter und die Beschaffenheit des Papiers als eine Arbeit des 17. Jahrhunderts, was auch dadurch bestätigt zu werden scheint, daß sie aus der größten holländischen Liebhabersammlung des 18. Jahrhunderts (Ploß v. Amstel) stammt, in der hauptsächlich Blätter des 17. Jahrhunderts gesammelt wurden.[29]

Damit dürfte der Umkreis der Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten, die in Betracht zu ziehen sind, wenn man versucht, das Rembrandtsche Musikerbildnis mit H. Schütz in Verbindung zu bringen, wohl nach allen Seiten hin abgesteckt sein. Es muß jeweils dem Nachforschen an Ort und Stelle überlassen bleiben, den hier aufgewiesenen Spuren weiter nachzugehen. Insbesondere wäre zu hoffen, daß von holländischer Seite versucht würde, irgendwelche genaueren Anhaltspunkte für eine Identifizierung zu ermitteln.

Beim Überblicken des gesamten Für und Wider hinsichtlich Schützens ergibt sich, daß die entscheidenden Schwierigkeiten doch eben im Physiognomischen liegen, so sehr auch sonst die außerordentliche Ähnlichkeit im Verein mit den zwanglos zusammenstimmenden Daten und Umständen bestehen mag.

Es sei nun wie es wolle — das Rembrandtsche Musikerbildnis als das zweifellos bedeutendste, das die Kunstgeschichte kennt, bleibt (im Sinne des hier vorgelegten Versuchs) des lebhaftesten Interesses und der eifrigsten Bemühung wert.[30]

EIN UNBEKANNTES BEETHOVEN-BILDNIS

VON KARL LUTGE

Man weiß von Bildnissen Beethovens, die bald nach ihrem Entstehen spurlos verschollen sind; bestenfalls ist eine mehr oder minder zuverlässige Beschreibung überliefert, wie z. B. von dem großen Gemälde Kloebers. Das Gegenstück dazu sind Bildnisse, die jetzt erst mit dem Anspruch auf Echtheit auftauchen (d. h. nach dem Leben gezeichnet, gemalt oder modelliert sein wollen), ohne irgendeine Kunde über ihr Entstehen und ihre ferneren Schicksale mit sich zu bringen oder für sich in Anspruch nehmen zu können. Ihnen tritt sofort, je biederer sie erscheinen, um so sicherer die peinliche Frage entgegen: „Fälschung?" Durchaus mit Recht; denn die Entwicklung der Fälschertechnik ist keineswegs hinter andern Errungenschaften zurückgeblieben, sie bemüht sich im Gegenteil, immer eine Nasenlänge voraus zu sein;

[29] Nach freundlicher Mitteilung von Dr. Schwarzweller in Frankfurt/M.
[30] Für freundliche Unterstützung, sachkundige Ratschläge und Hinweise bin ich Herrn Prof. K. Bauch in Freiburg i. Br. sowie Herrn Konservator M. D. Henkel in Amsterdam zu besonderem Dank verpflichtet.

denn im Vorsprung liegt ihre größte Aussicht auf Gewinn. Über einen solchen Fall kann ich — freilich nur „schonend" — berichten. Vor nicht allzulanger Zeit wurde ein Ölbild etwa aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts „auf Beethoven umgearbeitet." Es ging in Privatbesitz über, der sich seiner freilich bald, aber ebenso gutgläubig wie beim Kauf, wieder entledigen wollte. Zufällig geriet er an einen Händler, dem der Vorgang genau bekannt geworden war und der nun den Besitzer vollkommen aufklären konnte. — Geraten diese Umstände wieder in Vergessenheit, so ist es durchaus möglich, daß dies Bild nach 50 oder 100 Jahren einer ernsthaften Untersuchung Arbeit und Gewissensnot verursachen kann.

Aber der Zweifel soll auch seine Grenzen kennen; denn nicht alles, dem ein Zeugnis „schwarz auf weiß" fehlt, ist unecht. Ein Gegenbeispiel: man findet leicht ein halbes Dutzend bestbezeugter Goethebildnisse, in denen auch der erfahrene Goetheforscher, sähe er sie zufällig ohne Hinweis und Beglaubigung, Goethe schwerlich vermuten würde.

Nun zu unserem Bild mit der Unterschrift „L. van Beethoven". Es ist eine Kohlezeichnung, weiß gehöht, auf ursprünglich blaugrauem Papier (Rückseite), ähnlich wie Enger-Papier, das auf der Vorderseite bis zum Blaßgrau verfärbt ist. Quer über das Bild (über die Nasenspitze) geht eine breite, unscharfe Bruchfalte, die den Eindruck macht, als sei unser Blatt das äußere von einer dickeren gebrochenen Papierlage gewesen. Die Falte ist unzweifelhaft jünger als die Zeichnung, denn die Bruchmarken erscheinen hell, während sie dunkel sein müßten, wenn über den bereits vorhandenen Bruch hinweggearbeitet worden wäre; das wird auch noch auf der Wiedergabe zu erkennen sein. Auf der Rückseite des Blattes ist die Falte mit einem falzbeinähnlichen Gegenstand stark geglättet. Diese Glättungsstreifen wiederholen sich in verschiedenen Abständen quer über der ganzen Rückseite; was sie verursacht hat, ist unklar, denn es ist nicht zu erkennen, daß das Blatt etwa zerknittert gewesen wäre. Aber die Glättungsarbeit wird zum Substanzverlust des Bildes beigetragen haben, denn die Zeichnung wirkt wesentlich blasser als unsere Abbildung, zwar nicht verwischt, sondern so, als ob durch schwere Auflagen nach und nach Kohle- und Kreidesubstanz abgehoben worden sei. Das Bild zeigt glücklicherweise keine Spur späterer Nacharbeit; auch bei der Unterschrift zwingt nichts zur Annahme nachträglicher Hinzufügung, weder bezüglich des Materials noch der Form. Auf der Rückseite des Blattes, 3 cm vom linken und 7 cm vom untern Rande steht mit alter Tinte in sorgsamer, anscheinend Altershandschrift: Fr. Baumgartner; sie kann schätzungsweise spätestens um 1840 anzusetzen sein. Alles spricht dafür, daß es keine Signatur, sondern der Name eines Besitzers ist, über den die bekannten Nachschlagewerke keine Auskunft geben.

Hier folgen die wichtigsten Maße: Papier 40:53,5 cm, im Gesicht vom Kinn bis zum Haaransatz 17 cm, über die Augen gemessen von Haaransatz zu Haaransatz 14,4 cm.

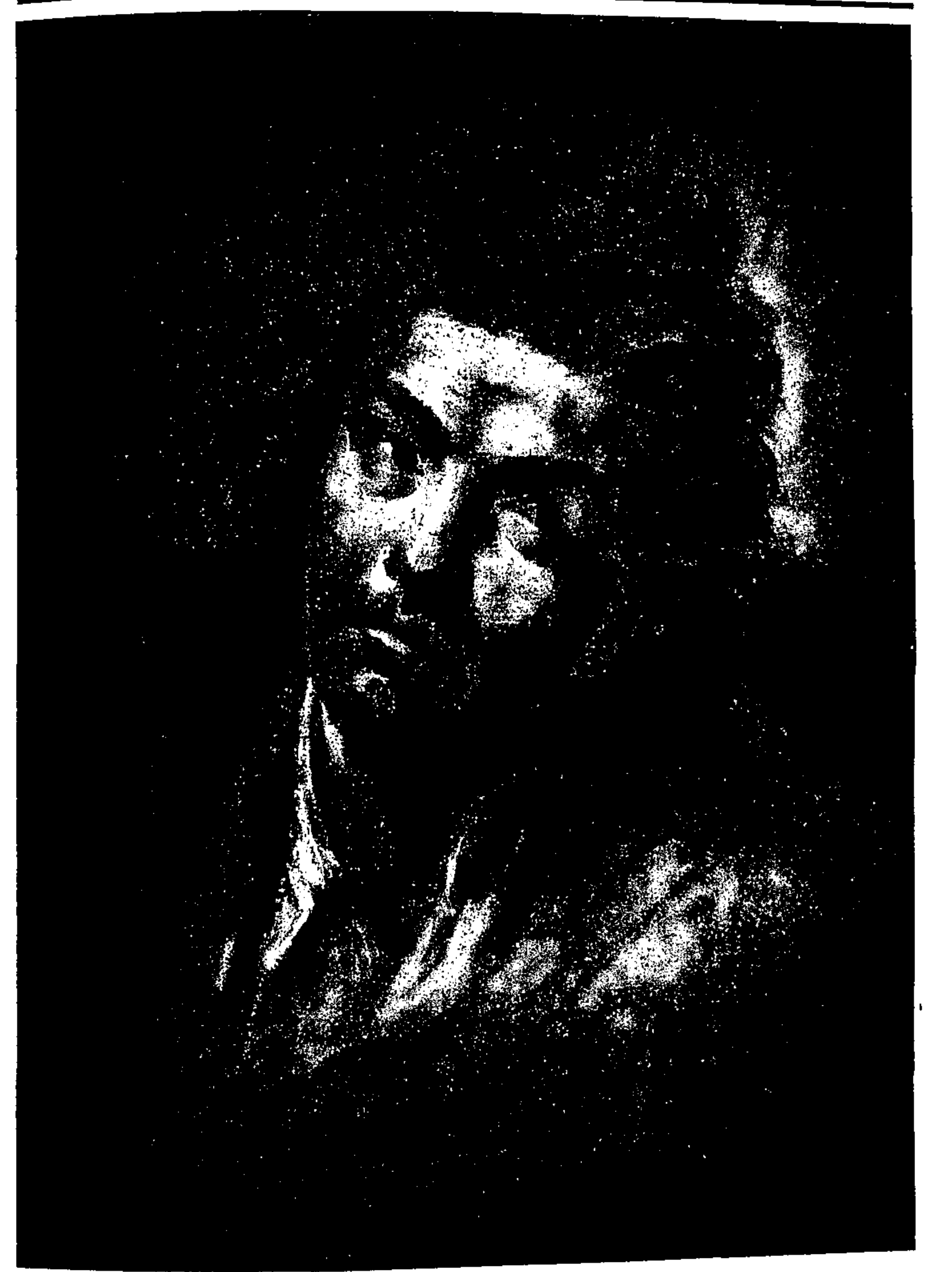
über das Papier sagen Sachkenner, daß es aus der Zeit vor 1850 stammen muß, daß aber eine auch nur ungefähre Zuweisung in dem uns angehenden Zeitraum unmöglich ist.

Was ist aus diesen Angaben zu erschließen? Das Papier ist alt; den Vorgang des Ausbleichens hat die Zeichnung augenscheinlich miterlebt. Die Bruchfalte ist alt, übrigens auch einige Randfalten, sie sind aber jünger als die Zeichnung. Ausgeschlossen ist also eine junge Zeichnung auf altem Papier mit der Absicht der Täuschung. Ist der Namenszug auf der Rückseite mit spätestens 1840 einigermaßen richtig bestimmt, so kommt man für die Entstehungszeit des Bildes schon in die Nähe der Lebensgrenze Beethovens, sagen wir also — und zwar absichtlich — um 1830, denn diese Zahl wird uns sogleich begegnen und mutmaßlich ist sie aus ähnlichen wie den bisherigen Erwägungen angenommen.

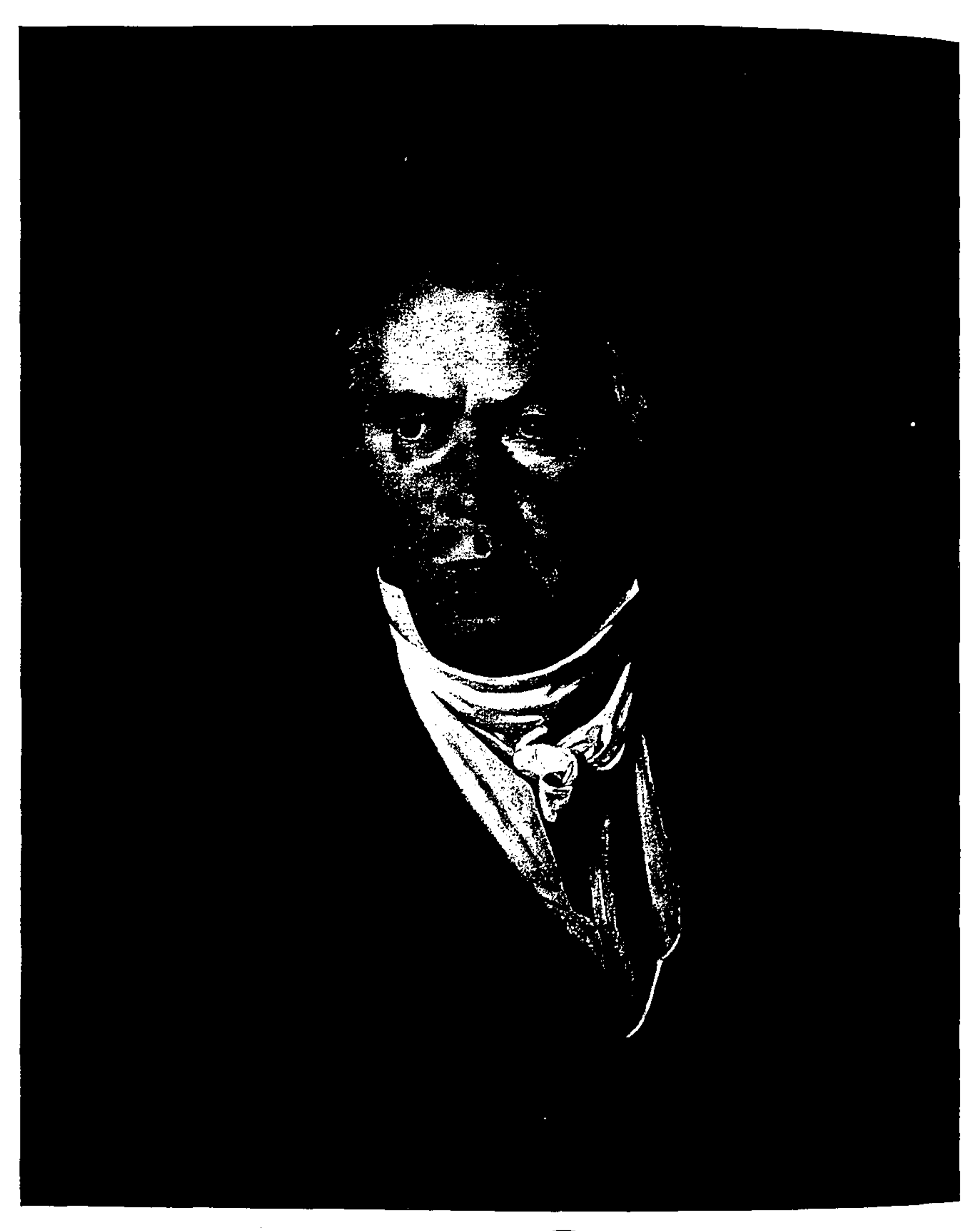
Der erste nachweisbare Besitzer des Blattes war der bekannte Menzel-Sammler August Dorgerloh (1819—1902, Verfasser des Verzeichnisses der durch Kunstdruck vervielfältigten Arbeiten Adolph von Menzels); über Zeit und Umstände der Erwerbung ist nichts mehr zu ermitteln. Von ihm erbte es sein Sohn Wilhelm Dorgerloh, der es 1928 in eine Versteigerung gab; hier fand es keinen Käufer, sondern kam erst später freihändig an den jetzigen Besitzer. In dem Verzeichnis der „Kunstauktion 40“ (8. 11. 1928) der Firma Hollstein & Puppel, Berlin, ist es unter Nr. 161 folgendermaßen aufgeführt: „Fr. Baumgartner. Ludwig van Beethoven, Komponist, Brustbild, den Kopf nach rechts geneigt. Kreidezeichnung auf graugrünem Papier, weiß gehöht. 54:39 cm. Schönes Bildnis des Komponisten, um 1830. Rückseite bezeichnet „Fr. Baumgartner“. — Auf der Rückseite des Blattes, nahe dem unterem Rand, steht von August Dorgerloh's Hand mit Bleistift: „van Beethoven (Jugend-Studie)“, und Wilhelm Dorgerloh meint sich zu erinnern, daß auch die Zahl 1830 irgendwo gestanden habe. Er muß aber im Hinblick auf die Unzahl der Blätter in der Sammlung seines Vaters seine Angabe so unsicher lassen, daß auch der Datierung im Auktionskatalog jede Zuverlässigkeit fehlt. Wäre auf der Rückseite des Blattes radiert, so würden die Glättungsmerkmale selbst einen sehr vorsichtigen Versuch erkennen lassen, es ist mir aber nicht gelungen, eine Spur davon zu finden. Es steht noch tief links unten in der Ecke mit Bleistift „720“, vielleicht die Nummer eines Verzeichnisses, — womit nun die Ausbeute an greifbaren Tatsachen leider völlich erschöpft ist.

Ich füge hier kurz zusammenfassend die Meinung von Kunsthistorikern ein, in der Hoffnung, später über Beratungen und Hilfen ausführlich und in gebührender Form berichten zu können, deren ich hier nur im Vorübergehen dankend gedenken kann. — Die Meinungen über Technik, Stil und Gesamteindruck bewegen sich z. Zt. noch in den äußersten Gegensätzen. Meint man auf der einen Seite, einer Datierung bis gegen 1790 (um eine runde Grenzzahl zu geben) keine ausschließenden Bedenken entgegenstellen zu können, so glaubt man auf der andern Seite, in dem Blatt eine aka-

demische Arbeit vermuten zu müssen, die nach — vielleicht sogar wesentlich nach — 1830 anzusetzen sei.
Was sagt nun das Bild selbst zu dieser unsicheren und widerspruchsvollen Lage? Wie steht es um das Können des Zeichners, ist er Anfänger, Dilettant oder Künstler? Wenn sich auch Einzelheiten finden lassen, die auf einen Schüler oder Dilettanten deuten, z. B. die Nase, die am wenigsten charakteristisch ist und an ein Gipsmodell erinnern könnte, so zeigt das Ganze doch so unverkennbare Merkmale fertiger technischer Schulung, daß die meisten Beurteiler gegen die Annahme einer berufenen Künstlerhand nichts einwenden. Wonach sich sofort die Frage erhebt: läßt es sich einem der bekannten Künstler zuweisen, die Beethoven gezeichnet oder gemalt haben? Ich will ohne Eröterung von Einzelheiten kurz gestehen, daß ich keine Spur gefunden habe, die auch nur zu einer schwachen Vermutung berechtigte. Die größte Möglichkeit, ein solches Bild nach dem Leben zu zeichnen, hätte in erster Linie Schimon (1819) gehabt, er kann aber aus allen Gründen ebensowenig in Frage kommen wie etwa Kloeber (1818) oder Stieler (1820). Denn die wichtige Frage, ist der alte, d. h. nahezu 50jährige, oder der junge 25—30jährige Beethoven dargestellt, kann wohl nur zu Gunsten des jungen beantwortet werden. Überzeugt der Gesamteindruck nicht, so gibt es zwei Merkmale, die eine Zwischenzeit ausschließen und zu einer Entscheidung für die eine oder andere Grenzzeit zwingen. Die Beethovenbilder beginnen erst 1801, von da bis 1818 (Kloeber) zeigt jede zuverlässige Darstellung ein Backenbärtchen vor dem Ohr, das manchmal sehr stark ausgeprägt ist (Hornemann 1803, die Maske 1812), von dem sich aber auf unserm Bilde keine Spur findet. Sodann zeigt es auffallend tiefen Haaransatz und infolgedessen eine sehr niedrige Stirn (deren bekannte ungewöhnliche Wölbung aber trotzdem deutlich herauskommt). Das deutet auf recht jugendliches Alter und wird durch den Schattenriß von 1786 klar beglaubigt, auf dem das Haar in beträchtlicher Breite an der Stirnfront herabsteigt. Wer dennoch im Hinblick auf spätere Bilder (die Maske läßt leider im Stich) an Ungenauigkeit oder Verzeichnung denken oder folgern möchte, daß nicht nach dem Leben gezeichnet sei, dem kann ich die Äußerung eines bekannten Porträtmalers entgegenhalten, der nicht nur in einem langen Leben unzählige Köpfe gezeichnet und gemalt, sondern auch ein Menschenalter hindurch Klassen von Schülern aller Art unterrichtet und beobachtet hat. Er sagt, der Haaransatz sei das auffälligste, am leichtesten aufzufassende und darzustellende Merkmal eines Kopfes, er würde gerade von Anfängern und Dilettanten, möge es auch sonst um Genauigkeit und Porträtähnlichkeit noch so mäßig bestellt sein, immer zuverlässig und richtig gezeichnet. — Beethovens Haaransatz weicht im Alter stark zurück, das beweisen Kloebers und Schimons Bilder (von Waldmüller nicht zu reden) unwiderleglich durch das kleine kurze, also verkümmerte Haarbüschel, das sich absondert und nach vorn oder unten strebt.
Daß wir also ein Jugendbildnis vor uns haben, und zwar ein verhältnismäßig frühes, das mindestens vor 1801 liegen muß, scheint mir fast zweifelsfrei gesichert zu sein. Das rückt auch eine Vermutung über die Herkunft in den Bereich der Mög-



Ludwig van Beethoven (Kohlezeichnung in Privatbesitz, um 1820?)



L. van Beethoven

Ferdinand Georg Waldmüller (1793—1865): Ludwig van Beethoven

Das Bild wurde im Frühjahr 1823 gemalt, als Beethoven den ersten Satz zur Neunten Symphonie schrieb. Piperdruck Nr. 118. Mit freundlicher Genehmigung der Piperdruck Verlags GmbH., München



Zum 70. Geburtstag Professor D. Dr. Max Seiffert erschien soeben eine Festschrift „Musik und Bild“, in Verbindung mit Fachgenossen, Freunden und Schülern herausgegeben von Heinrich Besseler im Bärenreiter-Verlag. Der stattliche Band enthält auf 160 Seiten und 39 Tafeln mit etwa 80 Abbildungen 15 aufschlußreiche Beiträge über das gestellte Thema, zu dem auch eine ganze Reihe neuentdeckter Bilder beigesteuert werden.

Über die Wesensgemeinschaft von Musik und Bildkunst schreibt R. Steglich, über Musik und Raum H. Besseler; H. J. Moser berichtet über Symbolbeigaben des Musikerbildes; Fr. Blumes Beitrag lautet „Musik, Anschauung und Sinnbild“; die musikalische Karikatur behandelt J. Müller-Blattau; über Teilgebiete aus bestimmten Zeitabschnitten berichten G. Schünemann, G. Frotscher, W. Ehmann, G. Fellerer, Dr. G. Pietzsch, Max Schneider, E. Schenk, H. Miesner, W. Vetter und K. Taut. Als Proben veröffentlichen wir aus dem Werk die nachfolgenden Bilder.



Dorfmusikanten mit Drehleier und Sackpfeife (Stich von de Bry)

Aus der Festschrift für Max Seiffert „Musik und Bild“: G. Frotscher, die Volksinstrumente auf Bildwerken des 16. und 17. Jahrhunderts

Schlitten aus einem Nürnberger Fastnachtszug v. J. 1539

(Staatsbibliothek Berlin, Ms. germ. fol. 491)

(Aus der Festschrift „Musik und Bild": G. Schünemann, Volksfeste und Volksmusik im alten Nürnberg)

Tanz bei der Kronbraut-Hochzeit

(Berlin, Ms. germ. fol. 442)

(Aus der Festschrift „Musik und Bild": G. Schünemann, Volksfeste und Volksmusik im alten Nürnberg)



Musikerwagen aus dem „Großen Aufzug zu Pferd und zu Fuß“ Dresden 1709 (Kupferstichkabinett Dresden, Sax. Top. Ca 196)
(Aus der Festschrift „Musik und Bild“: G. Pietzsch, Dresdener Hoffeste vom 16. bis 18. Jahrhundert)

lichkeit, vielleicht sogar in die Nähe der Wahrscheinlichkeit. — Beethoven, dessen Heimat seit 1792 Wien war, schrieb bereits 1795 für den jährlichen Ball der „Gesellschaft der bildenden Künstler“ am 22. November die „Musik zu Menuetten und deutschen Tänzen“, die — ein einziger Ausnahmefall — am 26. November 1797 wiederholt wurden, und 1799 komponierte er nochmals 12 Menuette für die Redoute der Künstlersozietät. Das läßt doch nicht nur auf nahe persönliche Beziehungen schließen, sondern setzt sie mehr noch voraus, und daß der schon damals so stark beachtete und geschätzte Beethoven, der noch nicht wie später unzugänglich war, von einem vielleicht jungen Künstler gezeichnet wurde, liegt wahrlich nicht fern. Wenn sich darüber auch keine Nachrichten erhalten haben, so kann das für die Wiener Frühzeit Beethovens auch nicht allzu verwunderlich sein. Ich möchte dieser freilich unbeweisbaren Annahme Gewicht beilegen, weil jede Möglichkeit einer späteren Zuweisung ausgeschlossen scheint.

Wer bis zu diesem Punkte zustimmt, wird nun Antwort auf die entscheidende Frage verlangen: ist das Bild nach dem Leben gezeichnet, d. h. etwa um 1795, jedenfalls vor 1800 in „Sitzungen“ oder unmittelbar nach einer Begegnung aus der Erinnerung, — oder ist es eine akademische Phantasiearbeit aus der Zeit nach Beethovens Tod, für deren genauere Datierung als „um 1830 oder später“ keine lebhafte Anteilnahme mehr vorliegen würde?

Es ist klar: wie die Dinge augenblicklich liegen, kann uns nur die Zeichnung selbst entweder bis zu hohem Wahrscheinlichkeitsgrade von der „Echtheit“ überzeugen — oder nicht! Was also die folgenden Betrachtungen ergeben, beansprucht nichts weniger als dogmatische Bedeutung, — im Gegenteil, wem die Sache der Erörterung wert erscheint, möge sein Teil dazu beisteuern und — ebenfalls „seine Haut zu Markte tragen!“

Also: später Entwurf aus freier Phantasie? Gegenfrage: wie wäre die Aufgabe gestellt, welchem — angenommenen — Zweck sollte der Entwurf dienen? Woher hätte der Zeichner die Kenntnis des jugendlichen Antlitzes oder irgend eine Vorlage für die Konzeption seines Bildes? Etwa Kleins Büste, die in Streichers Salon allgemein zugänglich war, oder eins der frühen Bildnisse? Dann wäre z. B. das Backenbärtchen bestimmt nicht ausgeblieben und auch das Haar anders gegeben. Wie keine Zuweisung an einen Namen möglich ist, so scheint mir auch nicht die geringste Anlehnung an irgend ein bekanntes Porträt nachweisbar zu sein. — Ein Entwurf aus freier Phantasie würde doch fast mit Ausschließlichkeit eine repräsentative Darstellung erstreben. Wie tritt uns Beethoven aber hier entgegen? Man wird auf den ersten Blick an die vielen Zeugnisse erinnert, die in drastischer Form über eine ungewöhnliche Vernachlässigung seines Äußeren berichten, wie er sie nicht nur im Alter oft, sondern auch in der Jugend zeitweise zur Schau trug. Nachthemd, leichte Jacke (?), Schlafrock, alles offen und Hals und Brust tief freilassend, das Haar, eine nicht zu bändigende Mähne, summarisch mit zehn Fingern nach hinten geworfen (nicht durcheinandergewirrt wie auf den meisten Bildern) — wo ist

Beethoven noch einmal so rücksichtslos alltäglich gezeigt! (Von kleinen Skizzen der ganzen Figur abgesehen, die in ihrer Art ähnlich realistisch sind.) Darf man nicht annehmen, daß das „gesehen" sein muß? Und daß es ohne Rücksicht auf einen künstlerischen Zweck festgehalten wurde nur als das, was der Augenblick bot und den Künstler fesselte, ergriff und unbewußt zum Nachschaffen zwang? Das leuchtet noch mehr ein, wenn man nachzuerleben versucht, was sich vor dem Zeichner als „Haltung" oder „Stellung" abspielte. Es ist nicht anders: Beethoven sitzt in seiner frühen Morgenstunde vor dem Flügel und phantasiert. Man denke an alles das, was Zeitgenossen darüber berichten, besonders über das Spiel der Augen, das übrigens auf fast allen Bildern mehr oder minder stark betont wiederkehrt. Nun sieht der Künstler aber nicht das „ganze Modell", sondern nur den Ausdruck des Antlitzes, und die mechanische Tätigkeit ist nur — ich möchte sagen zufällig noch — aus den wenigen Strichen zu erraten, die die hochgezogenen Schultern und die Haltung des Oberkörpers andeuten, — was da als Kleidung mitkam, war ihm, bewußt oder unbewußt, völlig nebensächlich. — Das Problem der Haltung und des Ausdrucks ist so ungewöhnlich und technisch schwierig, daß die Annahme, ein Dilettant oder Anfänger habe das Bild in der Idee entworfen und sich an die Ausführung gewagt, mit Entschiedenheit als abwegig bezeichnet werden kann.

Vergleicht man freilich das Bild mit der Maske von 1812, die das wirkliche Antlitz Beethovens am getreusten überliefert, so sind Einwendungen zu machen, die im ersten Augenblick von großem Gewicht zu sein scheinen. Am Kinn ist das am auffälligsten. Die Maske zeigt (vom Beschauer aus) die linke Kinnhälfte stark zertrümmert, die Zeichnung deutet das nur eben noch erkennbar an, und die tiefe wagerechte Narbe über dieser Stelle ist nur grade noch durch ein ganz schwaches Licht zu erraten. Aber fast alle beglaubigten Porträts vernachlässigen diese sehr entstellenden Einzelheiten stark oder ganz; nur Kloebers große Zeichnung beachtet die ungleichen Kinnhälften, bringt aber auch nicht die Narbe, während Stielers Ölbild beides fortläßt. Dagegen zeigt unser Bild wie die meisten andern getreu den senkrechten Einschnitt des Kinns und die tiefe Falte unter der Unterlippe, wie überhaupt die Kinn- und Mundpartie realistisch am überzeugendsten wirken. Vielleicht ist die Nase ein wenig zu lang, und die Flügel zeigen nicht deutlich genug die charakteristische breite Ausladung, die aber wohl in späteren Jahren ausgeprägter war und auf der Maske durch den Vorgang der Abformung in Gips noch mehr betont wurde. Die Längen- und Breitenverhältnisse des Gesichts sind jedoch bei weitem richtiger als auf Stielers Ölbild, das statt des gedrungenen Kopfes eine lange, schmale Form zeigt. Bei der „klassizistischen" Nase unserer Zeichnung (und glücklicherweise nur bei ihr) darf nicht vergessen werden, wie damals auf „klassisch und schön" gearbeitet wurde, worin Stielers Bild wohl am weitesten geht und damit für ikonographische Auswertung fast bedeutungslos wird. So betrachtet, sprechen die Einwendungen, die der Vergleich mit der Maske gegen unsere Zeichnung ergibt, keineswegs dagegen, daß sie unmittelbar nach dem Leben gearbeitet wurde.

Das Ergebnis sei kurz zusammengefaßt. Dem Bild fehlt jede unmittelbare oder mittelbare Beglaubigung; eine Zuweisung an einen bekannten Künstler kann nicht in Vorschlag gebracht werden. Äußere Merkmale für eine Zeitbestimmung sind spärlich vorhanden und wenig ergiebig. Wie weit etwaige Echtheit aus der Zeichnung selbst als wahrscheinlich zu ermitteln ist, muß einstweilen subjektiver Entscheidung überlassen bleiben; Tatbestände, nach denen sie unbedingt zu verneinen wäre, liegen nicht vor.

(Ein zweiter Teil folgt)

DAS MUSIKHEIM FRANKFURT/ODER

BESCHRIEBEN UND GEDEUTET VON SEINEM LEITER GEORG GÖTSCH

Völkische Not und Aufgabe: Das Arbeitsschicksal des deutschen Menschen hat sich mit der industriellen Revolution seit einem Jahrhundert so tief gewandelt wie noch nie in der Geschichte. Ebenso erstmalig ist die geistige Not, die als Folgeerscheinung auftrat, und die wir im Schlagwort Erstarrung, Entseelung, Mechanisierung und Proletarisierung nennen. Sie gefährdet nicht etwa nur die Arbeiterklasse, sondern das ganze Volk, den Bauernstand eingeschlossen.

Ein uralter Strom, der durch die Jahrtausende geflossen ist, droht zu versiegen: der Strom völkischer Überlieferung in Sprache, Lied, Tanz, Spiel und Brauchtum. Er hat das seelische Leben unserer Vorfahren getränkt, hat es im vollen Sinne des Wortes „getragen", hat die Ahnenglieder zur Kette verbunden, zum erinnerungsträchtigen und daher zukunftsmächtigen, zum geschichtsbewußten Volke gemacht. Dem völkischen Blutsstrom ist er eng verschwistert; einer ist kraftlos ohne den andern.

Mit seiner Schwächung haben sich alle Bindungen gelockert. Es ist der abgelöste, selbstherrliche Mensch entstanden, der glaubte, alles neu aus sich schöpfen zu können, und der doch immer zweifelnder, unsicherer, freudloser und damit ohnmächtiger wurde. Weil er die bewährten Maßstäbe nicht mehr kennt, ist er jeder Mode und Überfremdung, jeder Sensation und Übersteigerung ausgeliefert. Er ist beweglich wie Flugsand, und sein Leben schimmert im trügerischen Glanze dieser Beweglichkeit; doch hat er sie mit Entwurzelung erkauft. Er ist nicht mehr Glied und Träger eines Ganzen; er kann nicht mehr Volk bilden.

Solcher todesdrohenden Lockerung setzt nun die große deutsche Erneuerungsbewegung unserer Tage neue Bindung entgegen. Auf staatlichem Gebiet ist sie bereits eine vollzogene Tatsache; im volklichen und menschlichen Bereich steht sie als die große Aufgabe des 20. Jahrhunderts vor uns. Sie lautet: Wiederverwurzelung des deutschen Menschen in Volkstum und Heimat.

Auftrag des Musikheims: Innerhalb dieser gesamten Aufgabe sieht das Musikheim seinen besonderen Auftrag in der Wiederbelebung der musischen Volks-

kräfte. Nicht auf einen besonderen Zweig der Kunst ist dabei sein Blick gerichtet, sondern auf den ganzen Baum der musischen Lebensäußerungen unseres Volkes, ja vor allem auf den gefährdeten Wurzelbereich. Eine Grundschule will es sein; denn auf die Gründe kommt es heute an. Grundkräfte will es in seinen Schülern zur Flamme entfachen, weil eben diese bis zum schwachen Funken erstorben sind.
Damit entfremdet es sich nicht etwa der „großen Musik", sondern verbindet sich ihr erst recht in tätiger Verantwortung. Der hohe Dom deutscher Kunst, seit 1000 Jahren errichtet auf dem festen Grunde eines allgemeinen musischen Lebens, wankt bis in seine Turmspitzen hinein, seit dieser Baugrund schwindet. Wer die Türme liebt, muß die Fundamente sichern. Das ist der Auftrag unserer geschichtlichen Stunde.

Ganzheit der Lebensordnung: Dieses Ziel kann man nur erreichen, wenn man den ganzen Menschen erfaßt. Das ist unmöglich in den Formen großstädtischer Aufklärung, durch stundenweise Unterrichtung und Übung, sondern es erfordert eine totale Gemeinschaftserziehung. Deshalb ist das Musikheim eine Heimschule, und seine Schüler bemühen sich um eine klare Lebensordnung, um eine Verwirklichung der Lehrinhalte bis in den persönlichen Alltag hinein. An der gewissenhaften Eingliederung in den gemeinsamen Tageslauf hat sich jeder ebenso zu bewähren, wie in den Stunden der Lehre, der fachlichen Übung und des öffentlichen Einsatzes.

Ganzheit der Arbeitsinhalte: Den ganzen Menschen kann man nur erfassen durch ganzheitliche Inhalte. Musik, Sprache und Bewegung werden daher im Musikheim als die Einheit geübt und gelehrt, als die sie uns im ungebrochenen Volksleben überall entgegentreten. Im Mittelpunkt steht das Singen und die chorische Erziehung, mit besonderer Beachtung der chorischen Stimmpflege. Einzelstimmbildung kann freilich ebenso wenig erteilt werden, wie Einzelunterricht im Instrumentalspiel, von gelegentlichen Ausnahmen abgesehen. Die vorhandenen Instrumentalisten werden zu Spielgruppen zusammengefaßt und mit ihnen wird die Verbindung von Singen und Spielen gepflegt, wie wir sie heute in der Schule, in Jugendgruppen und Chorkreisen anstreben. Gesellige Tänze (Volkstanz, Figurentanz und nach Möglichkeit Männertanz) helfen die Körper entkrampfen und die leibliche und seelische Beschwingtheit neu erwecken. Ebenso stark löst das Laienspiel alle verrosteten Kräfte und macht besonders die Phantasie erblühen. Es wird an Scharaden und kleinen Szenen bis zum selbstgemachten Stück entwickelt, ruft alle Talente auf und nutzt alle Fähigkeiten aus.
Diese Übungen werden durch Besinnung geklärt und vertieft, durch eine Grundlehre der Musik, der Musikerziehung, des geselligen Tanzes, des Laienspiels sowie der Fest- und Feiergestaltung. Selbst eine Landschaftskunde gehört in diesen Zusammenhang, die vor allem eine Grenzlandkunde ist und volksdeutsche Fragen behandelt. Wer ganzheitlich denkt, den wird diese Einheit von musischen und politischen Dingen nicht verwundern; bringt die Landschaftskunde unseren Schülern doch

eindringlich zum Erlebnis, wie sie die neu geweckten musischen Kräfte nur im wirklichen Raume ihrer Heimat zu fruchtbarer Anwendung bringen können, nicht aber in der Luftleere einer sogenannten „reinen Kunst".
Ohne Werkarbeit wären unsere Inhalte nicht vollständig. Erdarbeiten im großen Garten des Musikheims sind beliebt als Ausgleich der geistigen Anforderungen. In unseren Werkräumen werden für die Laienspiele alle möglichen fabelhaften Gegenstände gebastelt. Das Instrumentenbasteln, die Herstellung einfacher Klanggeräte, Schlagzeuge, Stabspiele, Pfeifen und Flöten wurde jahrelang mit Eifer betrieben und mußte nur wegen eines Dozentenwechsels eingestellt werden. Aus dem gleichen Grunde konnten fruchtbare Ansätze zum elementaren Zeichnen und Schreiben zunächst nicht fortentwickelt werden. Die Wiederanknüpfung aller dieser Tätigkeiten wird jedoch nachdrücklich erstrebt.
Entscheidend ist, daß die aufgezählten Lehrinhalte keine abgesonderten Fächer sind, sondern ineinanderfluten und aus einem gemeinsamen dynamischen Prinzip ihre Strömung erhalten. Die Vielfalt bringt nicht Zersplitterung, sondern ihr einfacher Kern bewirkt Sammlung. Ein Keil treibt hier den anderen, und was auf einem Gebiete geübt und als Grundgesetz erkannt wurde, erleichtert das Eindringen in die anderen. So setzen wir alle Speichen des musischen Rades von einer Mittelachse her in gleichen Schwung und ersparen hundert Theorien und künstliche Querverbindungen.
Durch Vorträge von Gastlehrern, durch landschaftskundliche Wanderungen und Grenzlandfahrten, durch Schulbesuche und Beteiligung an wichtigen politischen und künstlerischen Veranstaltungen, sowie durch Volkssingstunden, Laienspiele und andere Feste hält das Musikheim rege Verbindung mit dem öffentlichen Leben.

Ganzheit der Arbeitswege: Den ganzen Menschen erfaßt man besser durch Vermehrung seiner Tätigkeit als durch Belehrung. Deshalb beginnt im Musikheim alles mit Selbertun, Probieren und Üben. Unsere Teilnehmer sind anfänglich oft erstaunt, wie stark sie selbst heranmüssen. Aus der Erfahrung kommen unsere Inhalte, und in die Anwendung zielen sie. Das Arbeitsverfahren kann somit nicht deduktiv, sondern muß induktiv sein. Es werden keine „Ideen verwirklicht", sondern aus dem Erlebten und Bewährten ergibt sich uns der Ideengehalt durch nachträgliche Besinnung, durch wirkliches Nach-denken. Grundsätzliche Erkenntnisse werden selten systematisch vorgetragen, sondern meist gelegentlich abgeleitet, sobald sie an handgreiflichen Übungsvorgängen zur Verständnisreife gekommen sind. Wir treiben also Gesamtunterricht.
Wo aber doch Übung und Lehre getrennt auftauchen, da wahrt der Unterrichtende in seiner Person ihren Zusammenhang; denn jeder Dozent vertritt bei uns die Theorie seiner eigenen Praxis. So haben wir diese beiden Worte, die leicht zu toter Gegensätzlichkeit verleiten, überhaupt abgeschafft. Unsere ganzheitlicher Arbeitsweg kennt drei Stufen: Handwerk, Besinnung und gestaltende Anwendung in Alltag

und Feiertag. Was geübt und verstanden wurde, muß auch dem Gemüt verbunden werden. Das geschieht, indem es absinkt in die Selbstverständlichkeit der Tagessitte und aufsteigt in das Erlebnis des Festes.

So werden die musischen Inhalte vor Verschulmeisterung bewahrt, und so wird verhindert, daß die Frage nach ihrer Übermittlung, nach der Methode gestellt wird, bevor diese Inhalte selbst liebend ergriffen und sicher beherrscht sind. Wer von den Inhalten ganz durchdrungen ist, dem ergibt sich die Methode ihrer Anwendung beinahe mühelos und selbstverständlich.

Methodik als Sonderfach besteht darum am Musikheim nicht. Sein Lehrkörper vertraut auf die beispielhafte Wirkung seines eigenen streng methodischen Vorgehens, dessen er sich auf allen Gebieten befleißigt.

Lebensraum: Das Musikheim als Bauwerk hilft uns, die erstrebte Ganzheit von Leben und Lehre zu erreichen. Wir rechnen daher den Erbauer Professor D. O. Bartning im stillen mit zu unserem Lehrkörper. Im innersten Einverständnis mit unserem Arbeitsziel hat er Räume geschaffen, von denen eine tiefe Wirkung ausgeht: Die Festhalle für 500 Personen, am Tage belebend licht und heiter, des Abends beruhigend gedämpft und warm, einzigartig in ihrer Eignung für chorische Bewegung, Laienspiel und Volksfest. Das berühmte Turmzimmer, den „Remter", mit der schönen Balkenkrone und dem großen Rundsitz, zwingend in seiner sammelnden Kraft. Die behagliche Bücherei mit Kaminecke. Den runden Speiseraum mit den strahlenförmig um den Mitteltisch angeordneten Fenstertischen. Die kleinen, aber wohlgegliederten 31 Einzelzimmer für unsere Schüler, höchst anheimelnd und beruhigend. Die hellen, strömenden Flure, zu schwungvoll gefedertem Ausschreiten verlockend. Dazu Werkräume, Verwaltung, Wirtschaftsflügel mit Helferinnenzimmern und Hausmeisterwohnung, und alles auf einem Grundriß angeordnet, der von Garten, Teich und Straße organisch bestimmt ist, der die verschiedenen Lebensbereiche als Bauteile sichtbar macht und sie richtig trennt oder verbindet. Im Ganzen die rhythmische Raumform für unsere musischen Inhalte. Wir schätzen uns glücklich, in einem Hause wirken zu dürfen, das seiner Aufgabe so auf den Leib geschnitten ist, und das in so harmonischer Zusammenarbeit zwischen Heimleiter und Baumeister entstehen konnte.

Zum Musikheim gehört sein Garten, nicht als Verzierung, sondern als Wesensstück. Es sind immerhin mehr als 4 Morgen, die sich zwischen dem eigentlichen Heim, der kleinen Wohnzeile der 3 Dozentenhäuser und der tüchtigen, straßenabschließenden Feldsteinmauer erstrecken. Die Heimbelegschaft umrundet sie im täglichen Morgenlauf oder verliert sich in den Arbeitspausen lustwandelnd zwischen den Bäumen und Grünflächen. Der Garten gibt der ganzen Anlage ein Gefühl von gesetzter Breite und Landgebundenheit, und dieses Gefühl teilt sich beruhigend allen Schülern und Besuchern mit. Zudem liefern unsere 120 wohlgepflegten Obstbäume

verschiedener Sorten, liefert das einen Morgen große Gemüseland der Heimküche eine willkommene, ja unentbehrliche Ernte.
Die Wirtschaftsweise konnte in den letzten 3 Jahren, dank der Hilfe von Fachfreunden, nach den neuen biologisch-dynamischen Erkenntnissen umgestellt werden und darf heute bereits als musterhaft gelten. Das ist für die vielen Landlehrer unter unseren Teilnehmern wichtig, und auch auf diesem Gebiete sind schon starke Anregungen ins Land hinausgetragen worden. Im Ganzen hilft uns der Garten bei der Wiederverbindung von Geist und Boden, auf die es im neuen Deutschland ankommt. Ohne ihn könnten wir nicht ernsthaft von ganzheitlicher Erziehung sprechen.

Schülerkreis: Das Musikheim ist eine Stätte der Ergänzungsbildung, die grundsätzlich offensteht für Menschen aller Stände, für Frauen und Männer, für Junge und Alte. Bedingung ist, daß sie Bereitschaft zeigen, sich in einen geordneten Lebensstil ohne Vorbehalte einzufügen, und willens, das Erlernte später weiterzutragen und auszubreiten, verantwortliche Mitträger der großen deutschen Erziehungsaufgabe zu werden. Sachlich ist erwünscht: stimmliche Fähigkeit und Singefreudigkeit, dazu möglichst die Vertrautheit mit einem Instrument und eine gewisse Erfahrung in musikerzieherischer Arbeit. Bloße musikalische Begabung jedoch ohne die gekennzeichnete geistige Voraussetzung berechtigt nicht zur Teilnahme, macht sie fruchtlos und enttäuschend.
Durch diese strengen Forderungen verengert sich der Schülerkreis des Musikheims, und es kennzeichnet sich als eine Stätte der Erwachsenenbildung. Auch seine Kleinheit, die Unterbringung in Einzelzimmern, das Fehlen von Schlafsälen, die ganze bauliche Anlage bestimmen es dazu. Auf zu junge Menschen, die der stillen Einzelarbeit noch ungewohnt sind, könnte es leicht verwöhnend wirken. Obgleich seine Lehrgänge in straffem Lagergeist gehalten werden, ist es keine geeignete Stätte für die Grundstufe der nationalpolitischen Erziehung, für elementare Lagererziehung, sondern es setzt eine solche voraus. Es ist vergleichsweise mehr Kriegsschule als Truppenübungsplatz, ein Ort für Führererziehung.

Arbeitsrhythmus: Mancherlei Umstände zwingen das Musikheim zu kurzen Lehrzeiten, die zwischen einer Woche und zwei Monaten Dauer schwanken. Wir waren genötigt, aus dieser Not eine Tugend zu machen, dem häufigen Wechsel der Menschenkreise das Jahr hindurch eine gewisse innere Ordnung zu geben, die stoßweisen geistigen Anforderungen in einen abfedernden Rhythmus zu bringen und die Härte des Ganzen dadurch menschlich tragbar und sachlich fruchtbar zu gestalten.
Von dieser Härte wird sich der Außenstehende kaum ein deutliches Bild machen können. Zwar ist das Musikheim keine Ausbildungsstätte; das gefährlich gleichmäßige Plätschern der „Übermittlung von Können und Wissen“ durch lange, oft allzu lange Unterrichtsjahre bleibt ihm erspart. Dem Monotonen ist es nicht ausgesetzt, wohl aber dem Explosiven. Fast jeder Lehrgang nämlich wird zu einer Kampf-

handlung. Diese wird nicht etwa vom Lehrkörper bewußt heraufbeschworen, sondern sie ergibt sich zwangsläufig aus dem Eigengewicht der Lehrinhalte und der ganzheitlichen Lebensordnung. Das sind ja keine „Unterrichtsgegenstände“, die man sich schmerzlos von außen aneignet, es sind innere Güter, die jeder in sich selbst aufsuchen und wiedererwecken muß. Die Entfremdung von diesen Gütern ist oft so weit fortgeschritten, daß der ehrliche Schüler des Musikheims vor seinem Mangelzustand erschrickt. Die Begegnung mit sich selbst führt zur Krise. Bei der Explosion entstehen Auspuffgase, je nach Charakter und Temperament in Gestalt von Minderwertigkeits- oder Überwertigkeitsgefühlen. In jedem Falle schlägt der Betroffene zunächst einmal um sich und erhebt Beschwerde gegen die Lehrinhalte, den Lehrkörper, das Wetter, das Essen oder das Kopfkissen.
Unser Arbeitsrhythmus nun besteht darin, daß wir die Kraft dieser Explosion rechtzeitig für den neuen Auftrieb nutzen. Wir bejahen die Krise, weil unsere Volks- und Zeitenwende sie jedem aufrechten Menschen abfordert. Ohne Krise keine Heilung! Sie ist „der fruchtbare Moment im Bildungswege“, der Augenblick der Zündung und Durchleuchtung des bisher tot gespeicherten Bildungsgutes. An Stoff leidet ja der heutige Mensch keinen Mangel, vielmehr wird er oft von ihm erdrückt und erstickt. Jetzt wird der Magnet hineingehalten, und die wirr gehäuften Eisenfeilspäne ordnen sich um seine Achse zur klaren Form. Nun ist plötzlich Platz da und Hunger für neuen Stoff, nun entsteht anstelle der vorgetäuschten eine echte Sicherheit, anstelle nervöser Betriebsamkeit ruhige Kampfkraft, anstelle des ratlosen Ausgeliefertseins an das bunte Vielzuviel des modernen Lebens eine unbestechliche Urteilsfähigkeit, ein Blick fürs Einfache. Mit stolzer Bescheidenheit und bescheidenem Stolz, mit Humor und Wohlwollen begegnet man nun dem Mitmenschen, kurzum mit jener inneren Festigkeit und äußeren Gelassenheit, die den bäuerlichen, volksverwurzelten Menschen oft auszeichnet und liebenswert macht.
Als wir vom Lehrkörper des Musikheims diesem Vorgang der Umstimmung und Umbildung, der Ausrichtung alten Lebensbestandes nach neuen Leitbildern noch unerfahren gegenüberstanden, sodaß uns seine elementare Kraft fast erschreckte, da versuchten wir, ihn durch eigene Gegenkräfte zu lenken. Inzwischen haben wir gelernt, seine Eigenschwere wirken zu lassen und ihn lediglich zur rechten Zeit rhythmisch aufzufangen, also Schwere und Kraft zum Schwunge zu verbinden. Wir haben gelernt, uns dem Gesetze der Zeit und des Zeitlassens zu fügen, und uns fördern zu lassen auch vom Rhythmus der Tageszeit, der Jahreszeit, des Wetters, der großen politischen und künstlerischen Ereignisse. Sie alle helfen nun mit bei der Auslösung der lebensnotwendigen Krise, bei ihrer Stillung und schließlich bei ihrer Wendung in neue Einsicht und neue Bereitschaft.

Kürzere Freizeiten: Wer nicht Berufserzieher ist, der kann meist nur in seiner Freizeit ins Musikheim kommen. Deshalb veranstalten wir in allen Ferien, besonders aber im Sommer kürzere Kurse von 1—4 Wochen Dauer. Dabei wird abwechselnd

Chorgesang, Laienspiel oder Tanz in den Mittelpunkt gerückt, jeweils mit bestimmten Sonderaufgaben, und die übrigen Gebiete dienen nur zur ganzheitlichen Abrundung. Diese musischen Freizeiten erfreuen sich bei Angehörigen aller Stände großer Beliebtheit, besonders aber bei männlichen und weiblichen Studenten aller Fakultäten. In der Leistung übertreffen die kurzen Kurse oft die längeren Lehrgänge, weil sie ja von einer Selbstauslese begabter Laien besucht sind und von ihnen, meist unter beträchtlichen Opfern an Zeit und Geld, mit großer Begeisterung und Hingabe getragen werden. Nicht selten entsteht da in wenigen Tagen ein hinreißender musischer Schwung und eine prächtige Einmütigkeit, und selbst der Stoffmenge nach wird erstaunlich viel geschafft. Der Wert solcher Freizeiten steht in der heutigen Zeit außer Frage; denn der moderne Alltag mit seiner Berufsaskese erlaubt fast keinem Menschen mehr, in der Ganzheit seiner Kräfte zu schwingen, und so muß er seine Sehnsucht nach dem vollen Leben in kurzer Ferienzeit stillen. Da freilich lodert die verdrängte Menschlichkeit mit umso höherer Flamme auf.

Längere Lehrgänge: Die Lehrerschaft der deutschen Volksschulen wird dreimal jährlich vom Reichserziehungsministerium in besonderen Erlassen zu staatlichen Lehrgängen des Musikheims von je zweimonatlicher Dauer aufgerufen. Unsere Hauptarbeit fließt in diese Lehrgänge. Wenn auch die musische Neuerweckung für alle Stände lebenswichtig ist, für den Lehrer ist sie darüber hinaus berufswichtig, ja fast berufswendend. Die alte Schule der Aufklärung und des Einzelwissens ist zwar einhellig totgesagt, aber sie lebt noch in bedrohlichen Resten, in hundert schulischen Gewohnheiten und Einrichtungen, und gar oft — seien wir ehrlich — in der Seele des Lehrers. Die neue Schule der völkischen Ganzheit ist in Ziel und und Plan einmütig anerkannt; umso brennender aber ist die Frage: wie bauen wir sie?
Hier wollen unsere Lehrgänge für musische Erziehung handgreiflich Antwort geben. Träufelte die rationalistische Schule verdünnte höhere Bildung von oben herab auf das Volk, so saugt die volksbewußte und volksstolze, nun erst wirkliche „Volks“-Schule ursprüngliche Tiefenkräfte von unten herauf aus dem Boden deutschen Volkstums. Es wird selbst zur Quelle und zum Maßstab, und damit rücken Lied, Sprache, Spiel, Tanz und Brauchtum, kurz alle musischen Grundbetätigungen unseres Volkes in die Mitte der neuen Schule. Das Tun wird nun an Stelle der Belehrung zur Achse des Schullebens.
Auch wenn nicht Wendezeit wäre, so brauchte die Lehrerschaft Überholungsstätten wie das Musikheim. Gerade der Lehrer steht oft auf einsamem Posten, muß immer geben und geben und Autorität sein; er ist daher besonders bedroht durch Übermüdung, ja durch Leerlauf und vorzeitige Verhärtung. Heute ist er zu seinen übrigen Berufspflichten noch Amtsträger der vielen Formationen, Wohlfahrts- und Kultureinrichtungen. Um ihn für alle diese wichtigen Dienste am Volke und an der

Jugend schwungkräftig zu erhalten, bedarf er der gelegentlichen Herauslösung, der Besinnung auf sich selbst und der Erfrischung aus dem musischen Quellgrunde.

Seminarjahr: Neben den kürzeren Freizeiten und längeren Lehrgängen, und diese übergreifend, gibt es im Musikheim die Einrichtung eines Seminarjahrs. Es ist dies eine richtige Gesellenzeit, eine Handwerkslehre mit helfender Teilnahme an allem, was im Hause und auf Außendienst geschieht, vom Alltag bis zum Fest. Der Seminarist erkennt und übt also nichts am Modell, sondern steht immer in der eigentlichen Bewährung.
Zu solcher Frontübung sind alle Musikstudierenden eingeladen, die erkannt haben, daß der Musiker heute mehr beherrschen muß als nur sein Fach, daß unsere Zeit Musikerwecker und Musikführer braucht. Diese Forderung ist so bedeutungsvoll, daß alle Kunsthochschulen in Erwägung ziehen sollten, solche künstlerische Landpraxis, solches kulturelle Arbeitsdienstjahr verpflichtend einzuführen; nicht für alle zunächst, wohl aber für ihre regsamsten Schüler. In Frage käme das Lehrlingsjahr, vor Beginn des eigentlichen Fachstudiums, oder besser das Gesellenjahr, nach dem Erwerb des handwerklichen Rüstzeuges. Das Musikheim stünde für solche wichtige Neuerung gern zur Verfügung.

Gesellschaft der Freunde: Mit Dankbarkeit verzeichnet der Musikheimkreis, daß die Mehrzahl seiner Schüler das Bedürfnis empfindet, mit ihm in ständigem Austausch zu bleiben, von den Unternehmungen des Heims regelmäßig unterrichtet zu werden und seine Schwierigkeiten und Erfolge innerlich mitzutragen. So hat sich die „Gesellschaft der Freunde des Musikheims Frankfurt/Oder e. V." gebildet, mit zurzeit etwa 500 Mitgliedern, die für einen jährlichen Beitrag von mindestens RM 3.— die zweimonatlich erscheinenden „Mitteilungen" des Musikheims bekommen. Diese Mitteilungen enthalten grundsätzliche Beiträge, Arbeitsberichte, jeweils ein Logbuch aller Veranstaltungen des Heims und die Ankündigung der Freizeiten und Lehrgänge. Bringt die „Gesellschaft der Freunde" somit dem Lehrkörper vermehrte Arbeit, so bereichert und stützt sie das Musikheim doch auch durch Werbung geeigneter Schüler, durch kräftiges Einwirken auf die öffentliche Meinung, sowie durch freundschaftliches Mitberaten und Mitdenken.

Außendienst und Wirkungsbreite: Als Lehrstätte ist das Musikheim bisher beschrieben worden; seine ganzheitliche Arbeitsweise erhebt es darüber hinaus in bescheidenem aber unleugbarem Sinne zu einer Werkstätte, ja zu einer Forschungsstätte, in der Erfindungen und Entdeckungen gemacht werden. Den Besuchern der Freizeiten ist es ein Heim, der Lehrerschaft außerdem eine Sammelstätte ihrer ständischen Nöte und Hoffnungen. Für alle wird es zur Beratungsstätte, nachdem sie es verlassen haben und nun wieder im Lande verstreut ihren Frontdienst tun. Zur Lehrtätigkeit tritt also für den tragenden Musikheimkreis die Tätigkeit als Be-

rater; mündlich, durch einen verzweigten Schriftwechsel oder durch Besuche der Ratheischenden. Mit Konzerten, Offenen Singstunden, Laienspielabenden, Vorträgen und Volksfesten beteiligt sich das Musikheim nach Kräften am Kulturleben seiner Heimatstadt Frankfurt/Oder. Es hat sich hier eine eng und treu verbundene örtliche Anhängerschaft erworben, die seine Wirkungen weiterstrahlt in die Familien und Organisationen hinein. Auch unmittelbar hilft der Lehrkörper des Heims in der Stadt durch Unterricht in befreundeten Schulen, durch Chorführung, Einübung von Laienspielen, Ordnung von Volksfesten und ähnliche musische Leitung in verschiedenen Gliederungen, wie der Frauenschaft und der Fachschaft der Musikerzieher.

Seiner ostmärkischen Landschaft ist das Musikheim nicht minder zugewandt. Hier hilft es ehemaligen Schülern, verantwortungsbewußten Gutsbesitzern und allen solchen, die sich um eine Neubelebung ländlicher Kultur bemühen, bei der Veranstaltung von Erntefesten, Volksspielen und offenen Singstunden.

Weil das Musikheim bisher die einzige Bildungsstätte ihrer Art ist, so darf es seine Auswirkung nicht landschaftlich beschränken. Sein Anliegen der Ganzheit musischer Erziehung betrifft ganz Deutschland. Deshalb lassen sich die Mitglieder des Lehrkörpers auch zu Vorträgen, Tagungen und Musikwochen in anderen deutschen Landschaften und Städten verpflichten. Dabei wird das Auslandsdeutschtum, entsprechend der volksdeutschen Ausrichtung des Heims, nach Kräften einbezogen. Zu Österreich bestehen besonders alte und starke Bindungen.

Auch von einer Auslandswirkung hat das Musikheim zu berichten, und zwar sind es die germanischen Nachbarvölker der Schweiz, Hollands, Skandinaviens und vor allem Englands, zu denen eine Wechselwirkung entstand. In diesen Ländern sind Konzertreisen, Schulungslager und Vorträge vom Musikheimkreis durchgeführt worden, und aus diesen Ländern haben Studenten und Musiklehrer in Frankfurt/Oder selbst Lehrgänge und Freizeiten mitgemacht.

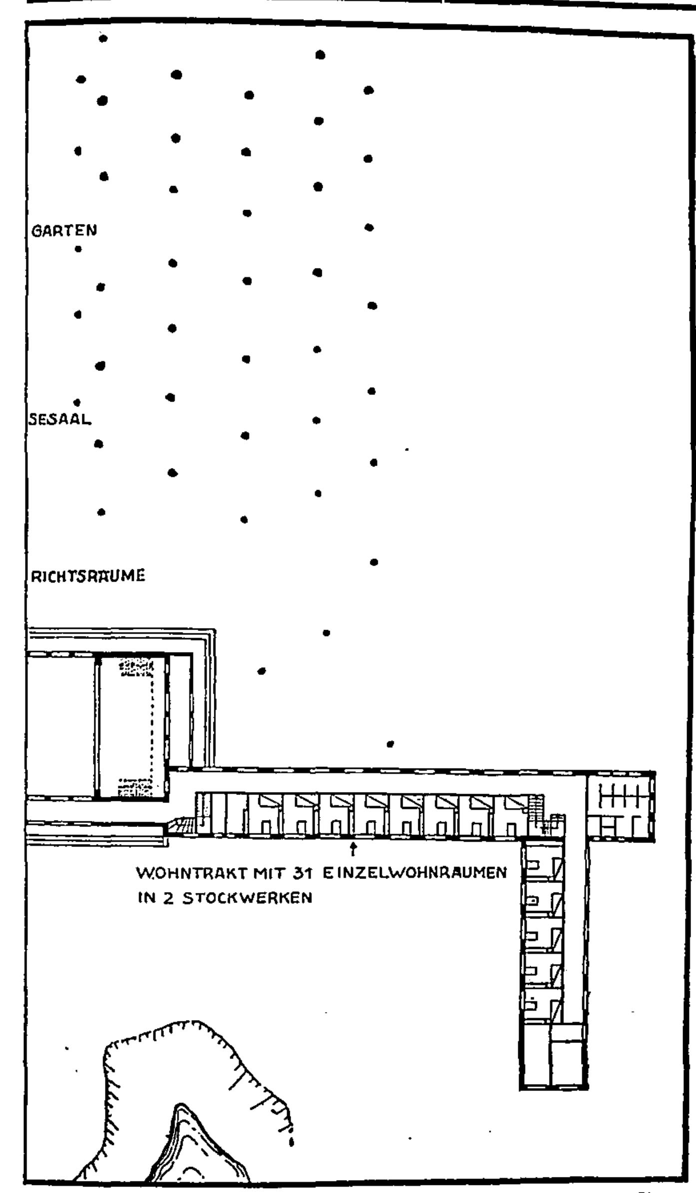
Mit England war dieser Austausch besonders rege; greifbare Ergebnisse zeugen davon: Es hat sich eine englische Abteilung der „Gesellschaft der Freunde des Musikheims" aufgetan. Unter Führung von Herrn Rolf Gardiner, Gutsbesitzer in Fontmell Magna, Dorset, hat sich im „Springhead-Ring" eine wesensverwandte englische Gruppe von Vorkämpfern für volkliche und musische Erweckung besonders der Landbevölkerung zusammengeschlossen, die zum großen Teil aus Schülern des Musikheims besteht und weithin nach seinem Vorbild arbeitet. In der englischen Musikwelt, und gerade bei maßgeblichen Persönlichkeiten, hat das Musikheim einen guten Ruf, besonders als Heimstätte des „Deutschen Singkreises", dessen Konzertreisen bestens bekannt sind. Führende Kreise und einflußreiche Familien sind auf diesen verschiedenen Wegen für den Geist des erneuerten Deutschland gewonnen worden. So muß man auch dieser musischen Brücke zwischen Deutschland und England nicht geringe politische Bedeutung beimessen.

Bei klarer Beheimatung des Musikheims in seinem schönen Hause und Garten, in seiner Stadt Frankfurt/Oder und in seiner ostmärkischen Landschaft verfügt es also über eine beträchtliche Reichweite, die ihm viele Menschen zuführt aus allen deutschen Landschaften innerhalb der Grenzen, aus dem Auslandsdeutschtum und aus dem wesens- und sprachverwandten germanischen Auslande. Doch ist diese Breite keinesfalls abträglich der Gebundenheit an die örtliche Wirkungsstätte und an den engeren Heimatraum, ja, sie ist im Sinne des neuen Deutschland höchst erwünscht zur stärkeren Durchblutung und geistigen Kolonisierung des deutschen Ostraumes.

MUSIKHEIM FRANKFURT A/O.
PROF. DR. OTTO BARTNING. BERLIN.

Der Grundriß des Musikheims zeigt besser als viele Bilder
körpern bei gleichzeitiger

Ebenso unbegründet ist die Sorge vor einer Zersplitterung der Arbeitskräfte. Zwar erfordert die geschilderte Wirkungsbreite einen erheblichen Außendienst, sie erbringt dafür aber der engeren Arbeitsstätte eine Fülle von unentbehrlichen Anregungen und hilfreichen Menschen. Sie verhütet, daß wir „Provinz" werden. Sie ermöglicht einen



die klare Trennung der verschiedenen Lebensbereiche in baurhythmischer Verbindung

gesunden Wechsel von Geben und Nehmen.

Deutscher Singkreis: Der Außendienst des Musikheims wurde besonders wirkungsvoll durch den „Deutschen Singkreis" wahrgenommen, eine Art Stoßtrupp für seine musikerzieherischen Ziele. Dieser gemischte Chor von etwa 30 begabten und einsatzfreudigen Menschen im dritten Lebensjahrzehnt, zumeist ältere Studenten und junge Lehrer, hat seit 10 Jahren eine Reihe erfolgreicher Konzertfahrten durch Deutschland und ins Ausland durchgeführt und genießt besonders in England ein hohes Ansehen. Er gilt dort weithin als Beispiel und Maß für jungen deutschen Schwung und erneuerte deutsche Kunstübung.
In seinen Anfängen reicht der Deutsche Singkreis (wie noch manche andere völkische Wirkungsform, die seit 1929 im Musikheim Dach und Heimat fand) bis auf das Jahr 1924 zurück. Doch hat er keine festen Mitglieder und ist überhaupt kein „Verein". Er tritt nur von Aufgabe zu Aufgabe zusammen und besteht aus den

bestbewährten Musikheimschülern ganz Deutschlands. Die Einheit seiner Form wird gewahrt durch die gleichbleibende Aufgabe und den gleichbleibenden Leiter.
Diese Aufgabe ist dringend und die Leistungen des Deutschen Singkreises daher aus der Gesamtleistung des Musikheims nicht wegzudenken. Erfordern die Lehrgänge und Freizeiten immer erneuten Beginn, so bedarf das Heim wenigstens eines glaubwürdigen Beispieles für die bestmögliche Vollendung. Der Deutsche Singkreis versucht diese zu verkörpern, versucht die musische Ganzheit wirklich in voller Breite zu leben und vorzuleben, vom schlichten Volkslied bis zur schwierigen Bachschen Motette, vom Singen und Musizieren über das Tanzen bis zum Laienspiel. Für die junge deutsche Musikbewegung bedeutet er so etwas wie eine Versuchswerkstätte, durch seine Bemühung um die Verwirklichung des neuen Klangideals unserer Zeit, durch sein Erfinden und Ausproben immer neuer Formen der Einheit von Musik und Leben, kurz durch unermüdliches Vortreiben der musischen Erneuerungsbewegung.
An diesem Tun des Deutschen Singkreises teilzunehmen, bedeutet sicherlich eine Auszeichnung, ebenso aber eine Verpflichtung. Nur wenige Jahre zwischen Ausbildung und beruflicher Bindung stehen für so hochgespannten Einsatz offen. Doch geschieht hier nachhaltigste Führerschulung durch diese ständige Bewährung vor dem „Ernstfalle“, und die meisten Teilnehmer an Unternehmungen des Deutschen Singkreises haben hier den „fruchtbaren Moment ihres Bildungsweges“ erlebt und sind später die tätigsten Musikleiter in allen denkbaren Gliederungen des Volkes geworden.

Schrifttum: Nur spärliches Schrifttum unterichtet über das Musikheim. Es steht in keinem Verhältnis zur äußeren Breite und zum inneren Gewicht seiner Bestrebungen. Das hat einfache Gründe: Das Musikheim ist jung. Sein Trägerkreis ist klein. Seine Inhalte sind im Fluß und daher schwer „festzustellen“. Sie sind nicht in erster Linie gedanklich, sondern lebenshaltig und daher mehr dem Menschen als dem Buche zugewandt. Sie entspringen nicht einem statischen Programm, sondern einem dynamischen Ertasten, Erfinden und Erfahren. Schließlich zwang der Führermangel in der deutschen Erneuerungsbewegung jede tätige Natur in erster Linie als Vorarbeiter auf den Bau, nicht aber als Schriftsteller an den Schreibtisch.
Was vorliegt, sind Arbeitsberichte, Denkschriften und grundsätzliche Äußerungen, jedoch alles in der kurzen Form des Aufsatzes, des Entwurfes, höchstens der Broschüre. Die Beiträge in den „Mitteilungen“ der Gesellschaft der Freunde geben einigen Aufschluß. Auch einige Liederhefte, Tanzbücher und Laienspiele sind da.
Im Entstehen begriffen ist eine Werkschriftenreihe unter dem Namen „Musische Grundschule“. Sie soll die aufgespeicherten Lehrinhalte und Erfahrungen übersichtlich gegliedert als praktische Hilfsbücher in die Hand unserer Schüler geben. Den Anspruch auf umfassende Äußerung wird auch sie noch nicht erheben können.

Lehrkörper: Die ganzheitliche Aufgabe des Musikheims stellt besondere Anforderungen an seinen Lehrkörper. Seine Glieder müssen ihr Fach verstehen, ohne „Fachleute" zu werden. Sie müssen Erwachsenenbildner und doch auch ganz der geistigen Welt des Kindes zugewandt sein. Sie dürfen nicht nur bewahrende, sondern müssen erfinderische Naturen sein. Sie müssen Praktisches und Musisches, sachliche Ruhe und menschliche Bewegtheit in sich zum Einklang bringen. Der deutschen Wandlung müssen sie innerlich, aus ihrem Wesen und Schicksal heraus, verbunden sein, und nicht nur bekenntnismäßig verpflichtet oder gar äußerlich gleichgeschaltet.
Man hat solche hohen Anforderungen, die aus dem inneren Gewicht der Sache entspringen, noch nicht erfüllt, wenn man sie erkennt und ausspricht. Das weiß der derzeitige Lehrkörper, und bewegt sie ständig in seinem Gewissen.

Grenzlage: Das Musikheim steht auf Grenzposten. Viele Teilnehmer erleben hier zum ersten Male die Spannung der Grenzmark. Auf Grenzlandwanderungen erfahren sie eindringlich, daß da kein Frieden herrscht, sondern ein entscheidungsschweres Ringen, daß hier zwei Volkstümer in zähem Kampfe liegen, daß mit geistigen Mitteln fortgesetzt wird, was mit Waffen nicht entschieden werden konnte. Sie erfahren die unmittelbare politische Bedeutung der musischen Kräfte als sehr starke Waffen in diesem Volkstumskampfe.
Grenzposten hat das Musikheim auch in innerem Sinne bezogen: Zwischen den Ansätzen der neuen und den Resten der alten Schule, zwischen den Wertungen zweier Stilepochen, zwischen Grundschule und Hochschule, zwischen Laienbildung und Fachschulung, zwischen Volksmusik und hoher Kunst. So ist es dauernd in Gefahr, keiner der beiden Seiten genug zu tun und beide zu enttäuschen. Man kann es so schwer „unterbringen". Der vorschnell und oberflächlich Urteilende wirft ihm gern „Mangel an klarer Entscheidung" vor, weil es in keins seiner Schubfächer paßt.
Wir stehen dem mit Gelassenheit gegenüber. Wir halten an dem Auftrage fest, der uns von der deutschen Zeitenwende selbst geworden ist, nämlich auch im musischen Bereiche, genau so wie es im politischen geschehen ist, an Stelle der Zerklüftung die Einheit, an Stelle tötender Zerrissenheit lebenspendende Ganzheit zu setzen, die Ganzheit von Musik und Leben.
Deshalb wirken wir besonders dafür, jede gegensätzliche Auffassung von Volksmusik und Kunstmusik zu begraben und einzusehen, daß eine der anderen auf Tod und Leben verbunden ist. Wer also die hohe deutsche Kunst liebt und ihr eine Zukunft wünscht, der darf nicht so töricht sein und die Erneuerung des musischen Lebensgrundes als „primitiv und dilettantisch" verachten; sonst sägt er den Ast ab, auf dem er sitzt. Die deutsche Erweckung wird auf musischem Gebiete ihren Ausdruck in einer völligen Neuordnung der Erziehung des künstlerischen Nachwuchses finden müssen, durch Schaffung eines gemeinsamen Unterbaues für Laien und Künstler in musischen Grundschulen. Das Musikheim hat Vorarbeit dafür geleistet.

Beschränkung: Der vollen Auswirkung des Musikheims stehen einige ernste Hindernisse entgegen. Sie dürfen in einer aufrichtigen Gesamtdarstellung nicht verschwiegen werden, aus Verantwortung vor der großen Aufgabe, die mit unzulänglichen Mitteln auch nur unzulänglich gelöst werden kann.

1. Die Lehrgänge sind zu kurz. Sie gestatten keine genügende innere Ausreifung und keinen gründlichen Erwerb des handwerklichen Rüstzeuges. Wenigstens müßten die beiden Winterlehrgänge zu einem musischen Wintersemester zusammengezogen und mit den musikalisch bestbegabten männlichen und weiblichen Schulamtsbewerbern aus ganz Deutschland beschickt werden. Ferner müßten ständig 4 bis 6 Jahresseminaristen eine Art Meisterklasse bilden. Der dritte Zweimonatslehrgang und die übrigen kürzeren Freizeiten könnten dann sehr wohl bestehen bleiben.

2. Der Lehrkörper ist zu klein. Drei Hauptdozenten und ein Assistent sind den jährlich steigenden Anforderungen keinesfalls gewachsen. Gerade die musische Erziehung erfordert seelische Ausgeglichenheit und kann überlasteten und gehetzten Erziehern auf die Dauer nicht gelingen. Ein vierter Hauptdozent und ein zweiter Assistent wären unbedingt erforderlich, um den Arbeitsauftrag des Musikheims voll ausführen zu können.

3. Die Lehrgebiete sind unvollständig vertreten. Die „gegenstandslosen" Künste, Musik, Sprache und Tanz, wecken eine neue Bereitschaft auch zu gegenständlicher Kultur. Doch konnte dieser Hunger bisher nur mangelhaft gestillt werden, obgleich das Musikheim vielversprechende Ansätze gefunden hat im Basteln von Musikinstrumenten, im Werkunterricht, sowie im elementaren Schreiben und Zeichnen. Bei der engen Verbindung der musischen Inhalte mit dem Brauchtum müßte ferner ein Volkskundler uns beratend zur Seite stehen. Auch ein dritter Singleiter und Chormeister ist nötig; denn der Bedarf auf diesem Gebiete ist sehr groß.

Trotz dieser ernsten Beschränkungen hat das Musikheim den Anspruch auf die Ganzheit musischer Erziehung aufrecht erhalten, auch wenn er nur lückenhaft unter Beweis gestellt werden konnte. Um der grundlegenden Wichtigkeit dieser erzieherischen Idee willen fühlt es sich verpflichtet, sie weiter auszubauen, wenigstens als Forderung, solange die volle Verwirklichung gehindert ist. Es empfindet diese Hinderung als innerlich ungültig und zeitweilig, ähnlich wie das deutsche Volk die aufgezwungene Beengung seit 1918 als ungültig empfand.

Bewährung: Hat sich das Musikheim trotz beschränkter Arbeitsmöglichkeiten bewährt? — Seine Schüler haben diese Frage bejaht. In hunderten von Briefen haben sie es persönlich zum Ausdruck gebracht und in Berichten an ihre Behörden amtlich dargetan. In vielen Vorträgen, in Aufsätzen für Zeitungen und Zeitschriften, durch Werbung von geeigneten Schülern sind sie begeistert für das Heim eingetreten. Die wiederholte Teilnahme an Lehrgängen, die zahlreichen Besuche und Einladungen, die offenherzigen Anliegen um Rat und Hilfe sprechen dafür. Die hohe Mitgliederzahl der Gesellschaft der Freunde des Musikheims bekundet es. Die starke und ständig



Halle. Die große Halle des Musikheims, bei strahlend hereinflutendem Tageslicht ebenso schön wie bei gedämpfter Abendbeleuchtung, bietet den festlichen Rahmen für Chormusik, Tanz und Laienspiel, für Instrumentalkonzerte, politische Vorträge und dichterische Feierstunden



Garten. Der weite Garten macht das Musikheim zu einer heiteren grünen Insel und den Aufenthalt dort in allen Jahreszeiten zu einer wahren Erholung

Aufnahmen: A. Fuß-Hippel, Frankfurt a. O. / Deutscher Kunstverlag, Berlin

Laienspiel. Laienspiele im Musikheim, von den Schülerkreisen meist selbst geschrieben, sind weithin bekannt geworden als Höhepunkte musischer Gemeinschaftsbetätigung, sprühend witzig oder hingebend ernst, immer aber einfallsreich und schwungvoll.

Unterricht. Für den Unterricht im Musikheim bietet die Halle einen lichten und weiten, das runde Turmzimmer einen sammelnden und der Garten im Sommer einen besonders beliebten Raum.

wachsende Teilnahme am Jahresfest, für Auswärtige mit beträchtlichen Opfern verknüpft, ist ein Beweis für treue Anhänglichkeit und Verbundenheit.

Was haben unsere Schüler gewonnen? — Nach ihren eigenen Aussagen: Eine Fülle von Handwerk für den Musikunterricht auf allen Stufen in der Schule, für ihre Chorführung, für Laienspiel- und Tanzleitung, für Fest- und Feiergestaltung jeglicher Art. Neue Stoffe auf allen diesen Gebieten, insbesondere edles Liedgut. Eine lebendige Liebe zum Volks- und Kinderlied. Belebung aller Unterrichtszweige, auch der fernstliegenden, von der neugefundenen musischen Mitte her. Erstmalige Befreundung mit den Grundkräften der Musik, den sonst so langweiligen und so verachteten „Elementen". Das überzeugende Erlebnis von der Ganzheit der Erziehung und den Vorsatz, diese im Gesamtunterricht zu verwirklichen. Zusammenhänge, wo früher Einzelkönnen und Einzelwissen sich gegenseitig störten. Befreiung vom Bildungsschutt angelernter Meinungen und leerer Denkformeln. Reinigung von Minderwertigkeit und Überwertigkeit, dafür Erwerb einer gesunden Sicherheit. Rückgewinnung des Vertrauens auf die echten Grundkräfte deutschen Volkstums. Weckung verschüttet gewesener Gläubigkeit. Vereinfachung, Ermutigung, Stärkung, und vor allem Schwung, Schwung.

Viele fassen das so zusammen: Das Musikheim ist meine geistige Heimat geworden.

Einordnung: Solche beglückende Wirkung kann das Musikheim nicht sich selbst und seinem kleinen Arbeitskreise zuschreiben. Sie ist nur zu erklären aus seiner Gliedhaftigkeit, aus seiner Einbettung in größere Zusammenhänge, aus seiner Einordnung in die tragenden Kräfte unseres Volkes und unserer Zeit.

Das Musikheim ist nicht einsam. Viele Menschenkreise tragen mit, örtliche, landschaftliche, reichsdeutsche, auslandsdeutsche und selbst ausländische. Viele Sachfreunde helfen und bereichern uns durch die Ergebnisse ihrer Arbeiten, und gern und dankbar fühlen wir uns als Glied der gesamtdeutschen jungen Musikbewegung.

Aus Nachbargebieten erhalten wir ermunternden Zuruf und stärkende Bestätigung, und gerade Nichtmusiker verstehen uns oft besonders gut und sind unsere eifrigsten Förderer. Es gibt da Beispiele von erstaunlich ähnlicher Gesinnung, ähnlichem Vorgehen und ähnlichen Ergebnissen, in der Baukunst, im Schreiben und Zeichnen, in der Leibeserziehung, in der Seelenkunde, in der Heilkunst und im Landbau, insbesondere der Gärtnerei. Hier wird eins dem anderen immer vertrauter. Hundert Fäden schießen in ein gemeinsames Muster zusammen, und schon will eine neue Gleichnissprache verbinden, was die alte Begriffssprache trennte.

Doch dies alles sind nur kleine Beispiele aus dem großen Geschehen in unserem verjüngten Volke, wenige Wellen aus dem Strom, der da heißt: Neue Einigkeit. Adolf Hitler hat sie für die deutsche Nation als Ganzes vollzogen, und nun ist es an uns, sein Einigungswerk bis in die letzten Verästelungen des Volksbaumes hin wirksam und lebendig zu machen. Daran soll man unsere Gefolgschaft erkennen. Leben wir so unserem Volke, so leben wir damit auch über es hinaus. Deutschland ist

wieder einmal Kernland der europäischen Entscheidungen geworden. Auf sein Beispiel kommt es an, politisch wie geistig. Kann es in sich selbst das böse Erbe der Zerrissenheit, des Stoffwahnes und des Unglaubens völlig überwinden, so wird es Mitte und Achse werden für ein neues Europa, und wird es bleiben, solange es dient.

Damit hat sich unsere Betrachtung zum Ausgangspunkte hin gerundet. Von tiefer völkischer Not war da die Rede, doch auch von einem starken Strome völkischer Erneuerung konnte nun berichtet werden; vom Musikheim in Frankfurt/Oder als einer kleinen Welle darin. Fragt uns jemand aber nach dem Ausgang des begonnenen großen Ringens, so können wir nur antworten: Er steht nicht in unserer Hand. Doch glauben wir mit dem Führer, daß Gott nur dem Tätigen hilft.

Das Beste liegt nie hinter uns,
Sondern stets vor uns.

WIR ERINNERN AN

OTTO LUDWIG ALS MUSIKER ZUM 125. GEBURTSTAG DES DICHTERS AM 12. FEBRUAR

VON HANS LEBEDE

Wer etwa zufällig liest, daß sich am 12. Februar 1938 zum hundertfünfundzwanzigsten Male der Geburtstag Otto Ludwigs jährt, wird sich nach einigem Besinnen daran erinnern, daß dieser Altersgenosse Hebbels und Richard Wagners der Bühne den „Erbförster" geschenkt hat: „das Ergreifendste, was Geschick und Leidenschaft weben können"; eine Charaktertragödie, die ihre endgültige Gestaltung unter dem Eindruck der Revolutionsjahre 1848/49 empfing; zugleich ein Stück echtester Heimatsdichtung, darin „der frische Tannenwald gemalt ist als bekränze er ein thüringisches Waldtal"; das Jägerhaus sucht sein Urbild in den Bergen um des Dichters Heimat, in denen die Personen der Handlung auch heute noch „längstbekannte und doch nun erst erkannte Gestalten sind"... Allenfalls wird auch noch der ernsten und heiteren Romane Otto Ludwigs gedacht: seiner Schieferdeckergeschichte „Zwischen Himmel und Erde" — und der „Heitheretei" samt ihrem Widerspiel: „Aus dem Regen in die Traufe".

Das aber wissen die wenigsten, daß der über seine Jahre gereifte Eisfelder sich erst spät für die Dichtkunst entschied, während ihm bis 1840 ein seiner großen Begabung für die Schwesterkunst entsprechendes Musikerleben als Ziel und Erfüllung aller Wünsche vorgeschwebt hatte.

Liebe zur Musik ist dem Thüringer eingeboren und wird allenthalben betätigt: darum war es auch schon vor hundert Jahren nicht schwer, ein ordentliches Orchester zusammenzubringen, wenn einmal etwas Besonderes geboten werden sollte. „Wo zwei Meilen im Umkreise ein Geiger, Cellist oder Flötist lebte, da wurde angepocht...", nebeneinander saßen Förster, die das Waldhorn, Doktoren, die Trompete,

Maler, die Flöte, Lehrer, die andere Instrumente bliesen; die Violine war „mächtig besetzt, das Cello handhabte der alte Pfarrer von Stelzen meisterhaft, an jedem Pult standen neben den Musikern von Profession Freiwillige, die für ihr Instrument ihren Mann stellten, bis zu den Pauken, die ein langer Amtschirurg bearbeitete, der allemal behauptete ‚Die Stimm ist net richtig', wenn er falsch eingefallen war." Und mit solchen Kräften, die voller Liebe zur Sache ihr Bestes gaben, begleitete Otto Ludwig am 5. April 1837 die erste Aufführung seiner Oper „Die Geschwister" im Eisfelder Liebhabertheater... Der Erfolg ließ ihn hoffen, daß er seinem Ziel auf dem rechten Wege nahegekommen sei — einem Wege, den er schon von Kind auf beschritten hatte. Denn als er mit elf Jahren in der Stadtschule Musikunterricht beim Konrektor Morgenroth bekam, hatte er schon Jahre lang beim Organisten Hopf Unterweisung im Klavierspiel erhalten; als er dann in theoretischem Unterricht auch in Kontrapunkt und Harmonielehre eingeführt und praktisch zur Erlernung des Geigenspiels angehalten wurde, wuchs die Lust zu jeder musikalischen Betätigung über alle sonstigen Neigungen hinaus und wirkte sich im gemeinsamen Musizieren mit zwei Freunden aus. In diesem Trio spielte Karl Schaller die erste Geige, das Cello übernahm Jakob Beer (der aber weder seinen Vornamen italienisierte noch dem Vatersnamen eine Silbe vorsetzte, freilich auch nicht wie Giacomo Meyer-Beer zu Weltruhm und Reichtum gelangte, sondern als Lehrer und Kantor zu Saalfeld seine Befriedigung fand). Daß die drei Jungen, sangesgeübt und theaterlustig wie alle Kinder, schon früh daran gegangen waren, Opernszenen aufzuführen, darf als eine für Otto Ludwig keineswegs unwesentliche Angelegenheit vermerkt werden; daß sie in Szenen aus dem „Freischütz" alle Rollen mit ihren hellen Sopranstimmen wiedergaben (und nur für die Brautjungfer einen über den Stimmwechsel hinausgediehenen Ladendiener verwendeten!), mag als sinnige Huldigung für den Komponisten gelten, der just in Eisfeld (1796—97) seinen ersten regelmäßigen musikalischen Unterricht — auf der Oboe — empfangen hatte. Wenn 1821 der Stiefvater des achtjährigen Richard Wagner an den Klaviervortrag einer Stelle aus eben diesem „Freischütz" die Frage geschlossen hatte: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?", so konnte von dem doppelt so alten Otto Ludwig 1829 mit Fug erklärt werden, er *habe* dieses Talent. Gern hätte die gute Mutter des vaterlos gewordenen Jungen es ausbilden lassen, als ein Jahr am Hildburghausener Gymnasium verraten hatte, wie der gute Otto nach seinem eigenen Wort „mehr gedichtet als getrachtet" und es darüber nicht zu den erhofften Fortschritten gebracht hatte. Aber dem praktischen Sinn ihres Bruders, des „dicken Herrn" und Kaufmannes Christian Otto, widerstrebte solche „brotlose Kunst", und darum nötigte er seinen Neffen erst einmal in den Krämerladen, den er selber unterhielt. Mit dem Erfolg, daß Otto Ludwig durch das Klingeln der Ladentür meist vom Flügel aufgeschreckt wurde, der im Nebenzimmer stand. Mit dem Erfolge weiter, daß ein erneuter Versuch zum Abschluß der Schulbildung in Saalfeld den inzwischen auch mutterlos gewordenen Zwanzigjährigen immer mehr davon überzeugte, nur von seiner musikalischen Be-

gabung etwas erhoffen zu können. Mit dem Erfolge endlich, daß ihm stillschweigend gestattet wurde, aus der Neigung die Hauptbeschäftigung werden zu lassen und sich ganz der Musik hinzugeben: als Autodidakt, der gute, aber schon etwas veraltete Bücher über Generalbaß und Komposition studierte, mit Freund Schaller neben diesen Werken auch Klavierauszüge klassischer Opern durcharbeitete und dabei feststellte, wie die Oper „vom guten Wege Glucks und Mozarts abirrte und das dramatische Element und den Ausdruck vernachlässigte", vornehmlich unter dem nachteiligen Einfluß der neuen italienischen und französischen Musik....

Kein Wunder, wenn Otto Ludwig nun von dem Wunsche beseelt ist, selber Besseres zu schaffen. Er entwirft 1834 erst eine romantische Oper: „Der Liederkönig", dann eine nach E. Th. Hoffmann gestaltete komische Oper: „Signor Formica". Er denkt daran, ein Drama seines schon damals über alles geliebten Shakespeare zum Vorwurf einer Oper zu nehmen — „Romeo und Julia" —, und wenn es zutrifft, daß ihm die Anregung hierzu von Bellinis „Montecchi und Capuleti" kam, so darf man wieder daran erinnern, wie diese selbe Oper dem jungen Wagner stärksten schauspielerischen Eindruck von Wilhelmine Schröder-Devrient vermittelt hatte und ihn später dazu bestimmte, auch den Adriano im „Rienzi" für eine Frauenstimme zu schreiben (den eben diese große Künstlerin denn auch 1842 bei der Dresdener Uraufführung gestaltete). Entwürfe über Entwürfe werden niedergeschrieben, aber immer nur stück- und szenenweise ausgeführt: das gleiche Verfahren, das auch später den zum reinen Wortdichter gewordenen über lauter Plänen nicht zum Vollenden kommen läßt. Musikalische Eindrücke, wie sie Eisfeld ihm nicht vermitteln kann, sucht er in den benachbarten Städten zu gewinnen: Konzerte kann er in der einstigen Residenzstadt Hildburghausen und im nahen Koburg hören, Opern auch in Koburg und besser in Meiningen. Wenn wir ihn mit dem Freunde dorthin wandern sehen — zu Fuß, was für Meiningen immerhin zehn Stunden Weges erforderte —, werden wir manchmal an Söhles „Eroica"-Novelle erinnert: nur lohnte es sich für den armen Dorfschulmeister wohl, das gewaltige Werk Beethovens durch Hans von Bülow aufgeführt zu hören, während es für Otto Ludwig zuweilen sehr wenig lohnte, in Hildburghausen Wandertruppen zu sehen, die ihm einmal „eine gänzlich besoffene" Vorstellung von „Fra Diavolo" bescherten: „Schauspieler, Maschinenmeister, Regisseur, Orchester — und Komposition: alles war besoffen!"...

Da wird nun 1836 in Eisfeld ein „Liebhabertheater" begründet — und mit einem Male sieht Ludwig eine Möglichkeit, Gewolltes und Versuchtes gleich auch praktisch zu erproben. Das reizt ihn, wirklich einmal etwas fertig zu machen: eben jene Oper von den „Geschwistern", mit einfacher Handlung, die in Tirol 1810 spielt. — Der ihm beschiedene Erfolg macht ihn nicht überheblich; Selbstkritik läßt ihn vielmehr auch Mängel erkennen, die er sich zu bessern bemüht... aber der glückliche Abend hilft ihm doch zu größerem Selbstvertrauen, erfüllt ihn sogar mit der Hoffnung, sein Spiel auf einer „richtigen" Bühne, in Koburg, aufgeführt zu sehen. Daraus wird nichts — auch München, Dresden, Frankfurt, Leipzig schicken die „Geschwister"

zurück.. Dennoch läßt sich Otto Ludwig nicht entmutigen, geht schon an eine neue Oper „Die Köhlerin“,[1] erprobt die Wirkung wiederum auf dem Eisfelder Theaterchen, kürzt, bessert und — schickt sie im Frühjahr 1839 nach Meiningen an den Hofkapellmeister Grund.

Der hatte inzwischen Gelegenheit gehabt, sich über eine andere Seite von Ludwigs musikalischem Schaffen zu äußern. Denn auf die Kunde von der Eisfelder Opernaufführung hin hatte sich ein Hildburghausener Verleger bereit erklärt, von dem jungen Landsmann etwas herauszubringen — natürlich nicht gleich ein Werk größeren Umfanges, aber doch wenigstens zwei Balladen von Goethe, die Otto Ludwig vertont hatte: „Die wandelnde Glocke“ und den „Totentanz“. Die Manuskripte waren (vorsichtshalber!) dem Hofkapellmeister zur Prüfung gegeben worden, und der hatte erklärt, daß sie „ein unverkennbar großes Talent“ verrieten. Als er nun auch die „Köhlerin“ einsehen konnte, verstärkte sich der erstgewonnene Eindruck so sehr, daß Grund aus eigenem Antrieb den jungen Komponisten seinem Herzog (Bernhard Erich Freund, dem Vater des „Theaterherzogs“ Georg II.) empfahl und eine Audienz vermittelte, in der Otto Ludwig erfuhr, er solle mit einem Stipendium von jährlich 300 Gulden auf drei Jahre nach Leipzig gehen, um dort seine musikalischen Studien zu vollenden.

Bei Felix Mendelssohn-Bartholdy...

Monate eifrigsten Schaffens bereiteten diesen ersten Leipziger Aufenthalt vor: alte Opernpläne wurden wieder vorgenommen („Lorelei“!); an einem Requiem wurde gearbeitet; dazu kamen die beiden Balladen jetzt heraus: verschiedenste Proben seines Könnens wollte Otto Ludwig somit vorweisen, als er sich dem nur vier Jahre älteren Mendelssohn vorstellte. Keiner von beiden ahnte, daß der junge Musiker aus Eisfeld damit nicht an einem neuen Anfang, sondern schon am Ende seiner musikalischen Hoffnungen und Leistungen war...

Dem an Stille und Einsamkeit Gewöhnten mißfiel der ganze „Musikbetrieb“ Leipzigs, die Mode-Begeisterung, die kritiklos alles schön fand, was ein verhimmelter Künstler tat. Ihm mißfiel die moderne Musik ebenso: mochte sie aus dem Kreise Mendelssohns oder aus dem um Robert Schumann kommen. Was ihn ergötzte, diente in der Zusammenstellung mit den Modernen (Berlioz!) nur dazu, ihn „vollends zu zerreißen. Die Haydnschen, Mozartschen, Beethovenschen Werke waren die Sonnenblicke im Frühjahr, die alle Knospen der Seele nur deshalb herauslockten, daß sie der Frost vernichte.“ Dies das Ergebnis von Mendelssohns Rat: Otto Ludwig solle sich zuerst einmal einen Überblick über den Reichtum musikalischer Literatur verschaffen. Zudem wurde das Hören von Konzerten durch zwei gleich wesentliche Umstände erschwert: es kostete Geld — die Einrichtung freien Zutritts für Musikstudierende gab es anscheinend nicht; eine Erhöhung des herzoglichen Stipendiums zu beantragen widerstrebte Otto Ludwig. Und dann: seltsame Krankheit bereitete sich

[1] Entwürfe und Klavierauszug im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar, s. Abb. auf S. 381.

vor, machte das Anhören eines Konzerts fast zur Unmöglichkeit. „In eine Kirche durfte er sich, aller Sehnsucht nach einer Kirchenmusik ungeachtet, nicht versteigen; mit dem Eintritt in den Konzertsaal bekam er kalte Füße; er hörte die Musik, aber ganz anders wie die andern, mit Brausen und Pfeifen gemischt, wobei sein Gehirn glühte und ihm ganz wirr ward von Fieberphantasieen ...“

Manches erstaunliche Urteil Otto Ludwigs mag denn auch in solchen Zuständen seinen letzten Grund haben: so etwa die Ablehnung der Kompositionen Robert Schumanns, mit denen er sich „nicht recht befreunden konnte“. Die „Noveletten“ (op. 21) dünkten ihn ein „Produkt der Musikindustrie, die auf neue seltsame Wendungen denke, wie die Coiffeurs oder Friseurs auf neuen originellen Lockenschmuck“. Abneigung gegen persönliche Beziehungen zu Schumann — aber auch zu dem mit Otto Ludwig doch in vielem verwandten Lortzing — mag weiter zur Vertiefung von Mißverstehen oder Ablehnung beigetragen haben. Entscheidend war, daß es zu keinem Einvernehmen mit Mendelssohn kam — nicht kommen konnte. Und der letzte Grund dafür wird klar, wenn man Ludwigs Urteil über den ersten Eindruck liest: „Felix Mendelssohn-Bartholdy ist ein sehr artiger Mann — vielleicht noch ein Viertel Jude — dies Viertel hat sich in seine Physiognomie, seinen schwarzen Lockenkopf und seine schnelle Sprache geflüchtet. Noch bin ich gar nicht in nähere Berührung mit ihm gekommen, weil meine Musikalien, die er sehen möchte, nicht angekommen sind.“ Diesem Bericht vom 2. November 1839 folgt dann, nachdem Mendelssohn die Kompositionen gesehen hat, ein weiterer, in dem es heißt: „Es schien ihm nicht zu gefallen, worauf ich mir das Meiste einbildete: das Charakteristische, nämlich, daß ich die Bäuerinnen ihrer Sphäre gemäß singen und sprechen lasse, was freilich nicht mehr Mode ist, da z. B. Bellinis Bauernmädchen sich ausdrücken und singen wie die Herzoginnen, und der bis ins kleinste Detail gemalte Amtmann in der ‚Köhlerin‘. Er meinte, diese Auffassung verrate nicht viel Geschmack. Er glaube schon, daß ich Glück damit machen könne, doch er rate mir nicht dazu. Es liegt dies wohl in seiner Individualität, der das Naive, Nächste, Natürlichste fern zu liegen scheint.“

Wir sind heute hellhöriger geworden und empfinden sofort alle, was vor ein paar Jahrzehnten Adolf Bartels als Herausgeber von Ludwigs Werken einleitend auf die kurze Formel brachte: „Es wär einfach der Gegensatz zwischen Judentum und Germanentum, der sich da auftat, und auch die Achtung, die Ludwig für Mendelssohn hegte, konnte ihn nicht ausgleichen.“

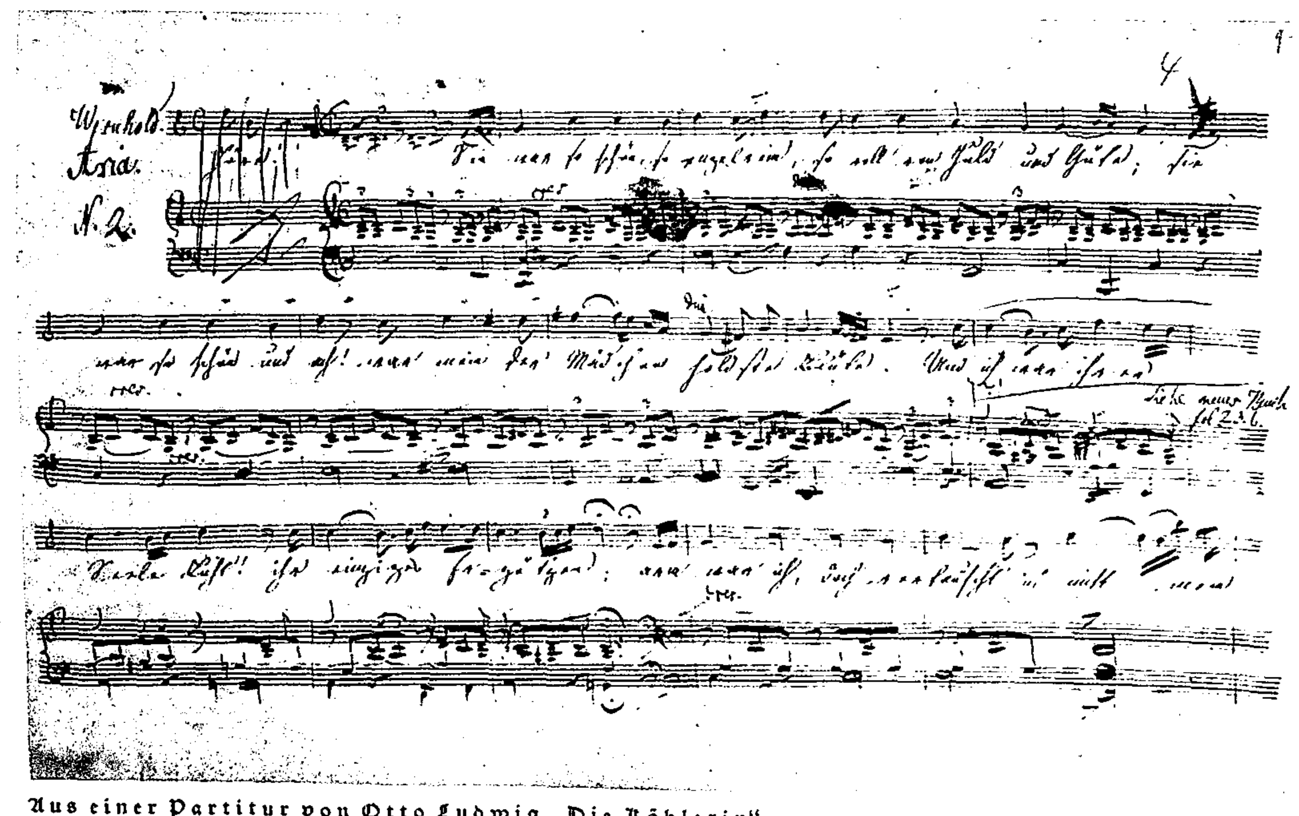
Kam dazu, daß sich Otto Ludwig „wie ein Landjunkerlein, das nach alter Mode gekleidet nach Paris kommt“ behandelt fühlte, weil er nicht bereit war, „das Bessere um das Neuere zu tauschen.“ Auch einsichtige und vorurteilslose Betrachter seiner Musik haben später festgestellt, daß sie in Form und Inhalt etwa dreißig Jahre hinter der Richtung des Geschmackes, der Ausbildung der Komposition und der Klaviertechnik jener Musikperiode zurück lag — Lieder und Balladen zeigten mehr Verwandtschaft mit den Gesängen Reichardts, Zumsteegs, allenfalls C. M. von Webers und Karl Loewes in beider jüngern Jahren, als mit denen Franz Schuberts ...

Alles zusammen ergab das Gefühl, in Leipzig fehl am Ort zu sein — er sehnte sich dauernd, wie er es schon bald nach seinem Eintreffen ausgedrückt hat, „weniger irgend wohin, als nur von hier weg!" Und so bedurfte es für den unter Krankheitszuständen schwer Leidenden, in seinen musikalischen Hoffnungen noch schwerer Enttäuschten nur noch des letzten Anstoßes, um aus Leipzig wegzugehen: Mendelssohn, der nicht viel mit ihm anzufangen wußte, riet zu eifrigem Partiturenstudium, das er in Meiningen eben so gut haben könne... Otto Ludwig schloß sich dieser Anregung nur zu gerne an — Ende Oktober 1840 verließ er die Pleißestadt, fuhr zuerst zu Grund nach Meiningen und dann in sein geliebtes Eisfeld — „nach Hause!"

Und nun vollzieht sich unaufhaltsam die Wandlung, die sich schon lange vorbereitet hatte. Frühe dichterische Versuche hatten Otto Ludwig nicht davon überzeugen können, daß seine Hauptbegabung auf diesem Gebiete zu suchen sei — und gerade deshalb hatte er sich zum Abbruch der erneuten Bemühungen zum Vollenden seiner Schulbildung und Erlangen der Universitätsreife entschlossen und ganz der Musik zugewandt. Dann aber waren ihm, nach den paar glücklichen Eisfelder Arbeitsjahren im Zusammenleben mit Freund Schaller, in Leipzig unter den vielen neuen und wenig anmutenden Eindrücken doch wieder Zweifel gekommen, von denen Tagebuchaufzeichnungen künden: das „Vage der Musik genügt ihm nicht mehr"; „Gestalten muß er haben"; soviel er „bis jetzt aus sich klug geworden ist, ist es das poetische Element in der Musik, das ihn zu dieser gezogen hat", und er glaubt, er „werde wohl nur in den musikalischen Gattungen, die auf jenes gegründet sind, etwas zu leisten vermögen" (29. 8. 40). Was schien näher zu liegen als die Verbindung beider Künste in der Oper? Und was näher, als ein an frühere Feststellungen sich anknüpfender Versuch einer Reform dieser Kunstgattung? Wirklich kam denn auch, im Zusammenhang mit einem neuen Plan zu einem „Blaubart", die Überlegung: „Wenn man nun wirklich eine neue Form der Oper versuchte, eine echt dramatische, rouladen- und tiradenfremd, nicht aufhaltend am unrechten Ort, sodaß am Ende der Zuschauer nicht wüßte, ob er ein Drama oder eine Oper gesehen? Nur dann retardierend, wenn es der Text ist (Aber freilich mit der Aussprache der Sänger!)." Man erkennt die Grundgedanken, die auch Richard Wagner bewegten, und versteht umso weniger die heftige Ablehnung des Mannes, dem er dann während seiner Dresdener Jahre (seit 1843) offenbar nur räumlich nahe kam. Felix Draeseke hörte von ihm 1853 das vielleicht doch auch bezeichnende Urteil: „Richard Wagner hat aus sich gemacht, was irgend in seiner Natur lag, doch Sie werden erleben, wie der Rausch, in den er die Jüngeren versetzt hat, notwendig endet. Aus Mozart konnte ein Beethoven herauswachsen, das war natürlich, organisch, und für die Kleineren wie Hummel und Reichardt blieb auch noch Raum. Wagner aber hat die Musik in eine Sackgasse geführt, aus der sobald kein Herauskommen ist." Liegt hier vielleicht der gleiche Gegensatz vor, in dem sich Otto Ludwig später auch zu Hebbel, auch zu Schiller befand — die doch auch „aus sich gemacht haben, was irgend in ihrer Natur lag"... während er selber immer nur überlegte und grübelte, wie er es besser

machen könnte, wie er seinen „Engel von Augsburg“ und seine „Genovefa“ neben des Dithmarsen „Agnes Bernauerin“ und „Genoveva“ stellen könnte (und die „Makkabäer“ neben Hebbels „Judith“ und „Herodes und Marianne“), oder wie er mit einem anderen „Wallenstein“ und einem „König Darnley“ dem Dichter der „Maria Stuart“ gegenübertreten könnte ... und vor lauter Planen nicht zur Ausführung kam?
Damit aber sind wir unversehens schon beim Dichter Otto Ludwig, als welchen er sich, nach mancherlei früheren epischen Proben und dramatischen Entwürfen, schon vor und dann in dem ersten Leipziger Jahre versucht hatte und nun weiter betätigen wollte. Das herzogliche Stipendium blieb ihm auch unter diesen veränderten Verhältnissen bis 1843, nachdem ein Gutachten Ludwig Bechsteins ihm „eine nicht gewöhnliche Begabung“ bescheinigt hatte, die „Anerkennung und Ermunterung verdiente, wenn er auf dem Wege moderner Novellistik fortschreiten wolle.“ Und so kehrte er im Sommer 1842 wieder nach Leipzig zurück: diesmal nicht mehr als Musiker, darum auch froh, einer neuen Begegnung mit dem nach Berlin übersiedelten, aber zu den Gewandhauskonzerten wieder erscheinenden Mendelssohn enthoben zu sein.... Er vergißt nie, was ihn Jahre lang erfüllt hat; er setzt sich auch in späteren Jahren oft stundenlang ans Klavier und phantasiert so, daß ein urteilsfähiger Freund (A. Kretschmar) „innig beklagt, diese herrlichen, oft meisterhaft durchgeführten Gedanken im engen Bereich seines Zimmers verhallen zu hören, während sie der ganzen übrigen Welt verloren gingen.“ Er vertont gelegentlich auch einmal ein paar Verse seiner Braut Emilie Winkler und erklärt noch Ende 1845 dem Regisseur und Dramaturgen Eduard Devrient, eigentlich sei er „seines Zeichens Musiker, den ein langjähriges Nervenleiden der Musik entzogen habe; ihr wolle er sich nun wieder zuwenden“. Aber im Ernst ist daran nicht zu denken. Immer seltener hört er Konzerte oder auch einmal eine Opernaufführung (Mozarts „Don Juan“) — und als seine Krankheitszustände später immer schlimmer werden, ihn immer empfindlicher, immer reizbarer machen, kann er auch das nicht mehr ertragen und muß sich darauf beschränken, von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven die Partituren zu lesen, die ihm jede noch so vollendete Aufführung ersetzen....
So geht ein Leben zu Ende, dessen erste Hälfte ganz der Musik gehört hatte, und als der Dichter am 25. Februar 1865 die Augen schließt, ist von allen seinen Kompositionen nichts gedruckt als jene zwei Balladen von 1839, die nun in einem Faksimiledruck vorliegen: 1913 wurden sie zum 100. Geburtstag Otto Ludwigs in 150 Exemplaren wieder aufgelegt. Damals wurde auch aus dem Manuskript im Besitze des Eisfelder Liebhabertheatervereins eine Aufführung der „Geschwister“ unter gleichen Umständen wie anno 1837 zustande gebracht. Seither aber ist es wieder still geworden um den Musiker Otto Ludwig, an dessen Doppelbegabung zu erinnern heute vielleicht nicht ganz müßig ist ...[2]

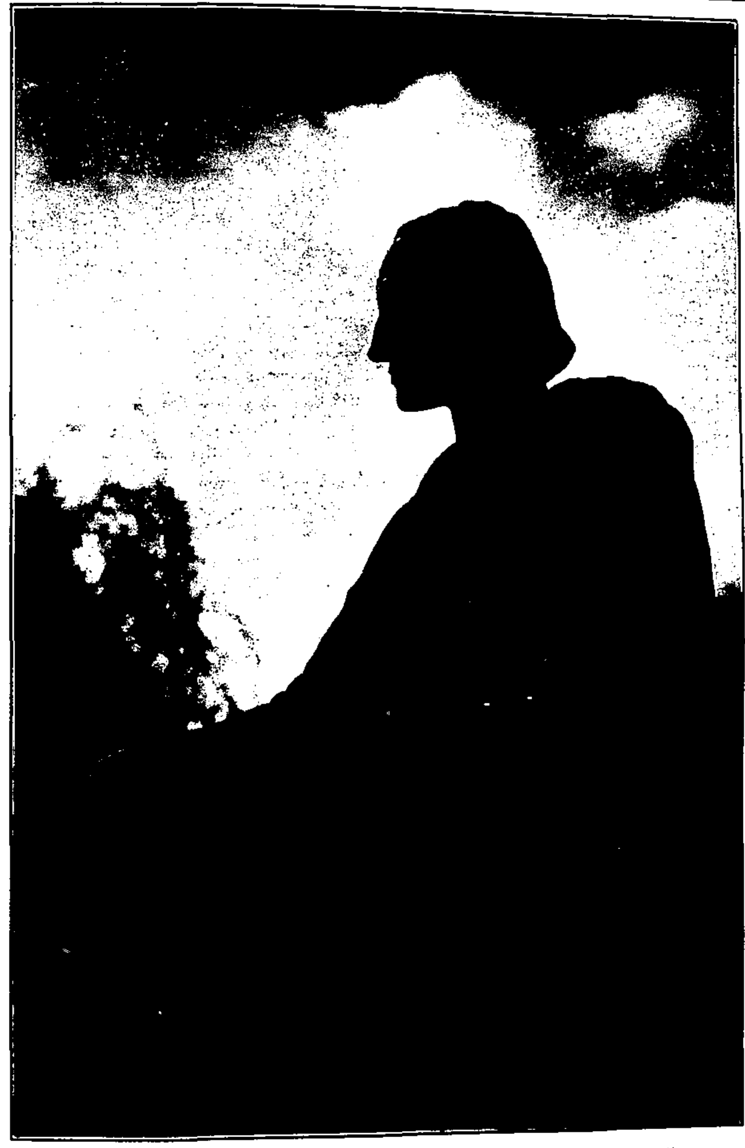
[2] Das Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar enthält außer dem umfangreichen Material zur „Köhlerin“ nur einige vereinzelte Kompositionsblätter.



Aus einer Partitur von Otto Ludwig „Die Köhlerin"
im Besitz des Goethe- und Schillerarchivs zu Weimar. Aufnahme: Louis Held, Weimar



Otto Ludwig als Knabe (Bild: Otto Ludwig-Verein, Eisfeld)



Denkmal des jungen Otto Ludwig im Otto Ludwig-Garten zu Eisfeld (Bild: Otto Ludwig-Verein, Eisfeld)

Im Spiegel der Deutschen Musikkultur

EINE CHORWOCHE IM MUSIKHEIM ZU FRANKFURT A. D. ODER

Eine Chorwoche im Musikheim Frankfurt (Oder) gehört zu denjenigen Veranstaltungen, die man nur sehr ungern enden sieht, und die man innerlich bereichert verläßt. Sie geht über Rahmen und Inhalt von Chorwochen im herkömmlichen Sinne weit hinaus, läßt den Teilnehmer eine neue Basis erobern und wird ihm zur frisch sprudelnden Quelle musischen Lebens.

Ihr äußerer Verlauf zeigt sich so: Im runden Turm, der zum Kreise fügt und sein Gebälk zur Mitte verstrebt, beginnen wir. Keine förmliche Vorstellung, sondern einstimmende Vorbereitung steht am Beginn, wenn Götsch frohlaunig die Älteren und die Jüngeren begrüßt, wie sie gekommen sind aus Nah und Fern, aus Kiel und Bremen, wie aus Konstanz und Stuttgart, Düsseldorf und Weimar mit starken Gruppen, zu denen sich Pommern, Berlin-Brandenburg und Schlesien gesellen. Man ist ehrlich erstaunt über die Anziehungskraft des Musikheims und freut sich der Durchsetzung mit verschiedenen Altersstufen, unter denen allerdings das studentische Alter überwiegt. Die Geschlechter halten sich die Waage, was für die Übungen im gemischten Chor ja so wichtig ist — und schon befinden wir uns in der ersten Chorstunde. Flaggenparade je am Anfang und Schluß mit Volksgedenken und Führergruß stellen die Woche in den Dienst der Ganzheit Volk, was Götsch trefflich zum Ausdruck bringt, und was unser Flaggen-Kanon: „Ja wir sind eines Herzens, eines Bluts!" bestätigt. Zu den Chorübungen tritt auflockernderweise die tägliche Volkstanzstunde mit rhythmischer Beschwingtheit und ernster Arbeit an dem Bewegungsablauf, wovon viele Leute nicht glauben wollen, daß sie der Chorschulung zugute kommt, was sich einmal mehr bestätigte. Natürlich gestalteten wir auch in diesen wenigen Tagen die Altjahrsfeier laienspielhaft durch. So wurden wir uns selbst Dichter, Darsteller und Zuschauer, waren sehr befriedigt über unsere Leistungen und hatten sehr viel Freude daran. Gesungen haben wir außer einem schönen alten Hymnus einen Resinarius, je eine Bach- und Schütz-Motette. Es war nicht zuviel, wie mancher bemerken wird. Wir hätten es mit dieser „Leitung und Besetzung" immerhin mit vielen aufgenommen, denn die Stücke waren zur Vorbereitung empfohlen. Joseph Haydn war unser Wochen-Mentor und begleitete uns mit Kanon, Menuett und kleinen Spielmusiken beim Aufstehen, Essen, allerlei Verrichtung und dem täglichen festlichen Aufzug (Polonaise). Bachs Präludium und Fuge — immer dieselbe — hörten wir als tägliche Huldigung an den Meister. Die Abende wurden durch Vorträge sehr interessant gestaltet. Wieder traf sich alles im beliebten Turmzimmer. Der Dichter Hans Künkel über Weltzeitalter, Frl. Senf-Düsseldorf über Schwung und Schwere und Götsch nach Lesungen v. d. Ropp über Rußland und Bolschewismus, über Garten und Pflanzen waren die abwechslungsreichen Themen, die geistig wachsam hielten. Alles in allem eine lebendige Gestaltung einer Chorwoche, wie sie lehrreicher und gehaltvoller kaum gedacht werden kann. Die zweckmäßig und schön angelegten Gemeinschafts- und Einzelräume des Hauses gewährten einen angenehmen Aufenthalt.

Was die Teilnahme an Musikheimveranstaltungen innerlich wertvoll macht, ist die Erkenntnis, daß man hier einer tief volklichen Gläubigkeit im Sinne nationalsozialistischer Weltanschauung begegnet. Im Bannkreis dieses Hauses würde jeder phrasenhafte Wortschwall hohl klingen. Es gibt ihn daher nicht. Wohl aber einen klingenden Sprachreichtum, den man bei dem Leiter des Hauses durchaus Wortkunst nennen kann, die im Dienste der Musen angewendet zu sehen schlechthin begeistert. Ihre Grundlage ist charakterliche Wahrhaftigkeit und getreuliche Hingabe an die Lehraufgabe, die nicht ein Amt akademisch eingegeben hat, sondern zu der man sich in der Tat berufen fühlt. Hieraus wiederum resultiert die ebenso sorgfältige wie gründliche Methodik recht gediegener Art und wirkliches Können. Dennoch kann bei bewußt geforderter schöpferischer Einstellung keine geistlose Schematik einschleichen, wie denn überhaupt eine sehr vitale Geistigkeit, als hervortre-

tendes Merkmal festgestellt werden muß. Sie findet in ausgesprochen zuchtvoller Haltung von Geist und Leib Ergänzung, worüber ich meine Beobachtungen in längeren Jahren bei den verschiedensten Gruppen im Heim und auf Fahrt immer wieder bestätigt fand. Daß sie freiwillig und selbstverständlich geübt wird, darf als ein Maßstab für den Persönlichkeitswert der Leitenden und Lehrenden anzusehen sein. Diese Voraussetzungen aber ermöglichen das leidenschaftliche, zähe Ringen um die Erweckung und Ausbreitung einer ebenso tief wurzelnden wie schlichten deutschen Volkskultur, welche Aufgabe im östlichen Grenzraum zu pflegen denn auch eine vordringliche Zielsetzung des Musikheims ist. Eine besondere Eignung hierfür wird man ihm zusprechen müssen. Ich denke nur daran, wie eine im Ballsaal im besten Falle langweilige Polonaise hier zum festlich erhebenden Aufzug wird, herzerquickend und frohmachend, preußische Zucht und süddeutsche Beschwingtheit zugleich. Ebenso erinnere ich mich an eine Chorstunde mit alten Meistern, an deren Verdeutlichung für unsere Zeit, und warum sich dieses Ahnenerbe gerade ihr erschließt, nachdem Jahrhunderte an ihm vorübergegangen sind. Regelmäßig möchte der Chor nach solchen Stunden nicht aufhören und das Werk wenigstens noch einmal durchsingen. Überraschende Erkenntnis auch, wenn Götsch für die aus ihrer Lebensfestigkeit heraus so himmlisch langatmig gesetzten Gesänge der Alten, eine fließende Anakrusis fordert, gegen die liberale Akzentmassierung.

Schließlich aber ist es die rasch zusammen wachsende Gemeinschaft der Menschen, die sich von ungemein kräftigen Impulsen durchströmt fühlt. Sie ist ständisch reich gegliedert. Neben Musikstudierenden sind da Germanisten und Philologen; neben Musikerziehern Tanz- und Gymnastiklehrende. Aber auch eine Gruppe junger Architekten, Handwerksmeister, Kunstmaler, ja auch musikliebende Hausfrauen sind vertreten. Etwa die Hälfte ist zu wiederholten Malen im Musikheim. Einige seit vielen Jahren in treuer Anhänglichkeit immer wieder. Gegen Kursende hat jeder von seiner Arbeit zu Hause zu sprechen. Es ist niemand dabei der nicht eine Singeleitung bei der HJ, dem BDM oder einem Betriebschor hätte oder für Gesang wie Kontretanz in der Frauenschaft und sonstigen Parteigliederungen eingespannt wäre. Immer klingt es durch die Berichte wieder hindurch wie wertvoll allen das Musikheim als musische Überholung und Anregung ist. Wie leergelaufene Akkumulatoren gefüllt und geladen werden müssen, so finden die Leute der Front hier die ideale Stätte neuer Kraftspannung. Fein, wie eine junge Lehrerin, die es aus der Ferne nach dem Osten verschlagen hat, lachend berichtet, daß sie in zehn Monaten nicht weniger als sechsmal im Musikheim war, weil es ihr musische Heimat geworden ist, wie vielen anderen auch. Der Abschied von Georg Götsch, seinen vortrefflichen Mitarbeitern und dem Kreis, der sich in den wenigen Tagen zusammen gesungen, getanzt und gespielt hat, fällt denn auch reichlich schwer. Bei manchen Schulungen sagt man am Ende erleichtert: Es ist überstanden! Hier aber ist es aufrichtiges Bedauern darüber und der einhellige Wunsch, daß es doch noch einmal von vorn anfangen möchte.

Die Stadt Frankfurt (Oder) ebenso wie der Gau Kurmark können sich um diese Pflanzstätte musischer Erneuerung und kulturellen Tatwillens durchaus beneiden lassen. Man möchte wünschen, daß das Musikheim von allen berufenen Stellen diejenige Förderung findet, die es seinen Leistungen und Erfolgen nach verdient.

Emil Binder

MUSIKFESTE ODER SING-ARBEITSWOCHEN?

Wege zu Heinrich Schütz

Jede Bewegung — sei sie literarisch, musikalisch oder irgendwie anders gerichtet — hat einen Ort, einen Mittelpunkt, von dem die entscheidenden Antriebe ausgehen. Das Werk Bachs wird in jedem Jahr in repräsentativer Weise auf dem Bachfest herausgestellt, sodaß sie gleichsam das alljährliche, lebendige Mahnmal für gerade diesen deutschen Meister sind. Der Schütz-Bewegung erwächst ein Mittelpunkt mehr und mehr in den von Dr. Hans Hoffmann (Bielefeld) begründeten Heinrich-Schütz-Singwochen im Lindenhof in Bethel. Man möchte fast sagen: die Arbeit in einer Singwoche beweist es, daß die Schütz-Bewegung eine junge ist, die neu erworbene Arbeitswege und Arbeitsmittel in ihren Dienst stellt. Feste, Musikfeste zumal, tragen in sich eine Problema-

tik. Sind sie eine musikalische Parade mit leistungsfähigen Oratorienchören und den besten Solisten des Reichs, so können sie leicht das Gegenteil von dem Beabsichtigten bewirken. Wie oft verläßt man ein solches Musikfest mit dem bedrückenden Gefühl, daß man das, was in Xstadt musiziert wurde, in seinem eignen Wirkungskreis doch nicht musizieren kann! Und wie viele Fragen bleiben offen! Ist die Motette mit oder ohne subsidiäre Instrumentalbegleitung zu musizieren? Sind Instrumentalwerke oder manche instrumentalen Abschnitte der größeren Werke in der distanzierten Spielweise zu bringen, die August Wenzinger lehrt, oder vertragen sie die satte, fast klangmaterialistische Auffassung der Klassik? Ist der Generalbaß der vierstimmige Choralsatz der Bach-Telemann-Zeit oder gelten hier andere Gesetze? Wie hat der Organist die Generalbaßbegleitung zu registrieren?

Eine Sing- und Arbeitswoche gibt von vornherein die Möglichkeit, solche Fragen zu besprechen und sich viele Ergebnisse unter der Leitung eines überragenden Sachkenners — wie es Dr. Hans Hoffmann für Fragen der Schütz-Interpretation ist — zu erarbeiten. Die Zusammensetzung des Teilnehmerkreises bietet ebenfalls die Gewähr, daß man etwas für die Praxis „mitnimmt": hier versammeln sich nicht die besten Solisten des Reiches, hier ist man nicht sofort ein leistungsfähiger Oratorienchor, sondern man muß erst zusammenwachsen zu einer Leistungsgemeinschaft. Und da hier Musikwillige mit ganz verschiedenen Vorkenntnissen zusammen kommen, da man selbst mitsingen kann und muß (das will mir fast das Wichtigste scheinen!), kann man die notwendigen Rückschlüsse auf seinen eigenen Chor, auf seinen eigenen Wirkungskreis ziehen. Hier kann man nach den Dingen der Aufführungspraxis fragen und sie miteinander probieren. Und — das ist wohl das bleibendere Ergebnis einer solchen Arbeitswoche — hier kann man am eigenen Leibe erfahren, daß und wie Schützsche Musik am Menschen arbeitet, daß und was er uns zu sagen hat, daß wir etwa 130 Menschen durch Schütz-Singen, eben „nur" durch Singen zu einem Kreis zusammenwuchsen, der trotz mancher Gegensätze doch spürte: wir sind von diesem Werk her einander zugeordnet, es ist uns die gemeinsame Verbindung, es ist die Achse unserer Gemeinschaft. Man erfuhr es in Bethel an sich selbst: hier wurden Konturen eines Schütz-Bildes umrissen!

Der Begriff „Singwoche", oder wie man hier etwas genauer sagen müßte: Sing-Arbeitswoche hat für viele Menschen einen etwas anrüchigen Beigeschmack: entweder wird er aufgefaßt als ein getarntes Ferienvergnügen oder als ein mehr oder minder schulmeisternder Fortbildungslehrgang. Daß beides ein Wahn derer ist, die nie eine solche Woche miterlebt haben, wurde wie durch so viele Singwochen auch durch die Schützwoche 1937 im Lindenhof in Bethel belegt. Kein Mensch wird behaupten wollen, daß dort alles „in Ordnung" gewesen wäre. Im Gegenteil: beispielsweise war der Schreiber dieser Zeilen in manchen Dingen völlig anderer Meinung, die er sehr wohl begründen kann. Aber jeder muß wohl ohne Ausnahme bekennen, daß er von dort dank des überzeugenden Arbeitseinsatzes von Dr. Hans Hoffmann ein beträchtliches Maß an Kenntnissen und — was wiederum mehr ist: — an Auftrieb mitgenommen hat. Und jeder wird beim Singen der Motette „Ich wollt', daß ich daheime wär!" von Hugo Distler gespürt haben, daß hier ein Junger am Werk ist, der dem „Vater der deutschen Musik" in eigengestaltiger Sohnschaft verbunden ist, ohne nun das suchende Tasten nach echtem Ausdruck bei Kurt Thomas und Johann Nepomuk David ablehnen zu können. Faßt man alles zusammen: die Fragen der Aufführungspraxis, die Dirigieranweisung, den Versuch, Schütz von der liturgisch-allzu-liturgischen Musik der Kirche zu distanzieren (eine Frage, die allerdings trotz Dr. Hoffmanns Ausführungen eine Frage bleibt!) und alles andere, so muß man bekennen: hier werden Wege zu Heinrich Schütz gegangen, die wirklich zu ihm hinführen werden!

Otto Brodde

Das musikalische Schrifttum

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Abkürzungen: AfM = Archiv für Musikforschung; DMilMus = Deutsche Militärmusikerzeitung; Mus = Die Musik; MusDO = Musica D'Oggi; MJV = Musik in Jugend und Volk; MusLet = Music & Letters; MusTim = Musical Times; RasMus = Rassegna Musicale Italiana; SchwMz =

Schweizerische Musikzeitung; VMErz = Völkische Musikerziehung; ZfInstb = Zeitschrift für Instrumentenbau; ZfM = Zeitschrift für Musik.
3/7/8/324 = Jahrg. 3 Heft 7/8 Seite 324.

Volksmusik

Hans Uldall (über dessen Persönlichkeit und Werk sich eine eingehende Würdigung von Erich Schütze in der Mus 30/4/227 findet) versucht in einem Aufsatz „Die neue Volksmusik" (Mus 30/2/73), dem Worte „Volksmusik" zu einem neuen Begriff und damit zu neuer Geltung zu verhelfen. Nicht nur Musik für Volksinstrumente, sondern die neue Musik überhaupt soll unter dem Namen „Volksmusik" verstanden werden, da der heutige Musiker nicht mehr für kunstbetrachtende Hörer, sondern für das musikliebende Volk schreibt. Dadurch wird der Gegensatz Volksmusik — Kunstmusik verschoben in eine Gegenüberstellung zwischen Volksmusik und Unterhaltungsmusik, da der Begriff der „Unterhaltung" eine Entwürdigung für den ernsthaften Musiker bedeutet. Zu ähnlichen Ergebnissen kommt die Arbeit von Ludwig Schrott: „Wie lange noch Infusorienmusik?" (Mus 30/2/98), die sich mit der Unsitte befaßt, in den Konzertprogrammen, besonders des Rundfunks, jene beliebten Charakterstücke, die gern den Glühwürmchen gewidmet sind, einen allzu breiten Raum einnehmen zu lassen, während doch in der Musikliteratur von Bach angefangen eine solche Fülle „leichter" Musik zu finden ist, daß man wirklich nicht in Verlegenheit kommen sollte, „leichte" Konzertprogramme zusammenzustellen, ohne zu solchen neckischen Tongebilden greifen zu müssen. Daß „Volksmusik" nicht mehr als Gegensatz zur Kunstmusik aufgefaßt werden kann, zeigt auch der Überblick über die musikalische Arbeit in den Jugendorganisationen, den wir unter der Überschrift: „Querschnitt durch die Volksmusikbestrebungen der Gegenwart" in der ZfInstb 58/6/85 finden.

Musikgeschichte

Anläßlich des 150. Todestages von Christoph Willibald Gluck finden sich in vielen Zeitschriften Gedenkaufsätze, die sich mit Leben und Werken des Meisters und seiner einzigartigen Stellung in der Musikgeschichte befassen. Heft 11 der ZfM ist Gluck gewidmet und enthält außer einer Würdigung durch Rudolf Steglich eine Gegenüberstellung „Gluck und Mozart" von Roland Tenscher (1195), ferner einen Aufsatz von Hanns Hasting: „Gluck und der künstlerische Tanz unserer Zeit" (1209). Auch die VMErz (3/11/487) bringt einen Gluckbeitrag mit dem Titel: „Gluck, der Schöpfer des deutschen Musikdramas" aus der Feder von Hermann Halbig. — Daß man auch im Auslande des deutschen Meisters gedachte, zeigt u. a. die ausführliche biographische Darstellung von Alfred Brüggemann „Chr. W. Gluck" in der MusDO 19/(16)/11/361. — In der Untersuchung „J. S. Bachs ‚Musikalisches Opfer'" (Mus 30/2/83 und 30/3/165) befreit Alfred Orel das von Bach dem Großen König gewidmete Werk von dem Vorwurf, es sei nur ein kunsthandwerkliches Erzeugnis mit dem einzigen Ziel, eine bis zum höchsten Gipfel entwickelte Technik vorzuführen, und beweist eindrucksvoll die sinnvolle Ganzheit des Werkes, das einen lebendigen Organismus darstellt. Mit der Gestalt Friedrichs beschäftigt sich gleichfalls eine Arbeit von Kurt Walther: „Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker", die sich in der VMErz 3/11/492 findet. Größte Beachtung verdient die Studie „Lenau and Beethoven" von R. H. Thomas (MusLet 18/4/374), in der die beherrschende Kraft des Einflusses, den Beethovens Musik auf den empfindsamen Geist des Romantikers ausübte, aus Briefen und Dichtungen Lenaus dargelegt wird. Eindrucksvoll ist der historische und stilistische Überblick von Josef Heer: „Über Geschichte und Stil des Deutschlandliedes" (VMErz 3/12/547), in dem die religiöse Eigenart der Hymne, die von ihren Schöpfern als „Gebet an das Vaterland" empfunden sei, hervorgehoben wird.

Zeitgenössische Musik

RasMus 10/19/301 berichtet über das Ergebnis einer interessanten Umfrage unter der Überschrift: „La radio e la musica". Vierzehn italienische Musiker und Kritiker beleuchten das Problem des Einflusses, den der Rundfunk auf die Musikproduktion und die musikalische Erziehung des Publikums ausübt, sowie die Zukunftsaussichten dieser Beziehung von allen Seiten. Den Niederschlag einer anderen Umfrage legt Paul Sacher in der SchwMZ 77/21/561 vor über das

Thema: „Preisausschreiben oder Auftrag?" Die meisten der befragten Komponisten geben dem Auftrag bei weitem den Vorzug, doch wird auch den Veranstaltern von Preisausschreiben die gebührende Anerkennung nicht versagt. Friedrich Wilhelm Herzog berichtet in der Mus 30/2 über bedeutende Neuschöpfungen auf dem Gebiet der Oper: Fritz von Borries, „Magnus Fahlander" (103), und Kurt Gerdes, „Ein Fest auf Haderslevhuus" (106). — Unsere Aufmerksamkeit erregt der Bericht von Evelyn Porter (MusTim 1136/873): „Composition under orders. Discipline in the U. S. S. R." Die Verf. berichtet, wie man im Sowjetreich bemüht ist, eine staatliche Musik zu züchten, indem man den Komponisten, die ihre Begabung erwiesen haben, ein Einkommen und gemeinsame Wohnung (!) zuweist, ja sogar Studienreisen ermöglicht, allerdings unter der Bedingung, daß ihre Musik nicht durch persönliches inneres Erleben hervorgerufen wird. Der Bericht schließt mit der skeptischen Frage, ob die Komponisten durch diese Bedingungen zu wirklichem Schaffen angeregt werden können oder ob vielleicht das Schicksal es fügen könne, daß der musikalische Ausdruck des heutigen Rußland doch repräsentiert wird durch einen unbekannten, bescheidenen Künstler, der ohne staatliche Unterstützung in Zurückgezogenheit für sich arbeite.

Kunstbetrachtung

In der Abhandlung „Etwas über die geschichtliche Aufgabe musikalischer Kunstbetrachtung" (Mus 30/2/134) setzt sich Hans Rutz, veranlaßt durch eine Arbeit des Komponisten Helmut Meyer von Bremen: „Deutsches Musikschaffen im Spiegel der Rede des Führers zur Einweihung des Hauses der Deutschen Kunst", das von dem Verf. eine gänzlich ablehnende Beurteilung erfährt, mit dieser brennenden Tagesfrage auseinander. Auf Grund einer sehr durchdachten Untersuchung über das Problem der Kunstbetrachtung, die heute vielfach, wie in der angegriffenen Arbeit, als ganz überflüssiig angesehen wird, findet R. den Weg zur Rechtfertigung und Begründung der Notwendigkeit dieses Zweiges des Musiklebens.

Instrumentenkunde

In der ZfInstb 58/3/33 nimmt Emile Rupp in dem Aufsatz „Zur Frage der Normalstimmung" zu einem oft behandelten, doch immer noch ungelösten Problem Stellung. Der Verf. warnt vor weiterer Erhöhung des Kammertons, die durch die Schuld der Streicher eine ungeheure Schädigung der Instrumente und jeder Musikwiedergabe mit sich bringen muß. — Von Interesse ist die Ansprache von Karl Hasse „Vom Typ der neuen deutschen Orgel", die anläßlich der Einweihung der Orgel im Saale der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln gehalten wurde (ZfInstb 58/5/65). — Zur heute häufig erörterten Frage des Kleinklaviers bringt Josef Goebel abermals einen Beitrag: „Das Spielwerk im Kleinklavier ein Problem?" (ZfInstb 58/4/49), dessen Ergebnis die Verneinung der im Titel gestellten Frage und die Feststellung ist, daß das deutsche Kleinklavier in technischer Hinsicht heute in der letzten Entwicklungsphase angelangt ist. Im selben Heft 51 wendet sich Fridolin Hamma in dem Aufsatz „Der Geigenbau ein Kunsthandwerk oder eine Spielwarenerzeugung?", der auch Mus 30/3/181 veröffentlicht ist, gegen die Unsitte, nur aus Geschäftsgründen billige und minderwertige Geigen herzustellen und zu verbreiten. — Bei der Beliebtheit, die die Harfe bei vielen Musikfreunden und Konzertbesuchern genießt, dürfte eine Darstellung „Zur Geschichte der äußeren Schmuckform der Harfe" Interesse erwecken, die aus der Feder von Hans-Joachim Zingel stammt (ZfInstb 58/6/87). An den Fachmann wendet sich der Verf. an anderer Stelle mit seinem Aufsatz: „Studien zur Geschichte des Harfenspiels in klassischer und romantischer Zeit" (AfM 2/4/455), in der wir bemerkenswerte Einzelheiten über die Spieltechnik in der Zeit von 1775 bis 1825 erfahren.

Blasmusik

Der Beachtung entsprechend, die die Blasmusik, und speziell die Militärmusik heute endlich wieder in unsrem Musikleben einnimmt, sind ihr eine beträchtliche Anzahl von Beiträgen gewidmet. Heft 30/3 der Mus wird eröffnet durch einen Artikel von Alfred Morgenroth: „Die Stellung der Militärmusik im deutschen Musikleben der Gegenwart" (145). Während in der Vorkriegszeit und erst recht seit 1918 die Militärmusik von gewissen Kreisen, oft aber auch

von ernsten „Zivil“-Musikern als bar jeden Kulturwertes angesehen und bezeichnet wurde, setzt sich heute das Bewußtsein der Kameradschaft auf beiden Seiten durch, wie es dem Wesen der Militärmusik nach Tradition und Eigenart zukommt. — Wenig ergiebig ist freilich die Untersuchung von Helmuth Osthoff: „Friderizianische Heeresmusik“ (Mus 30/3/152), die über die Ergebnisse der Dissertation von Reschke hinaus nichts Neues bringt. Von Bedeutung ist die Arbeit von Erich Schenk: „Beethoven in der Militärmusik“ (Mus 30/3/159), wenn auch nicht jeder Beethovenverehrer mit allen dort vorgebrachten Vorschlägen zur Verwendung Beethovenscher Musik für Militärkapellen ohne weiteres einverstanden sein wird. — Mit der Blasmusik im Konzertorchester befaßt sich der Aufsatz von Kurt Schlenger: „Die Bläser in der Musikausübung des 20. Jahrhunderts“ (Mus 30/3/174). Trotz starker Steigerung der Anforderungen an die Berufsbläser im Vergleich zu früheren Jahrhunderten wird doch seine Aufgabe als dankbare dargestellt, und es wird die Hoffnung auf stärkeren Bläsernachwuchs ausgesprochen. Die Dissertation von Georg Karstädt „Zur Geschichte des Zinken und seiner Verwendung in der Musik des 16.—18. Jahrhunderts“, die im AfMf 2/4/385 in verkürzter Form abgedruckt wird, zeichnet sich nicht nur durch wissenschaftliche Gründlichkeit aus, sondern ist durch ihre klare Gliederung auch dem Laien verständlich und lesenswert. Beachtung verdient auch die Zusammenstellung von Johannes Weber: „Neue Verbesserungsvorschläge für die Trompete“, die sich in der DMilMusZ 59/49/5 findet.

Entrümpelung und Musikwissenschaft

Unter diesem zunächst etwas verblüffenden Titel weist Karl Gustav Fellerer (Mus 30/2/100) auf den ungeheuren Schaden hin, der entstehen kann, wenn bei der jetzt allgemein durchzuführenden Entrümpelung der Bodenkammern wertvolle Bestände an Notenmaterial, die, wie es vorgekommen ist, manchmal unersetzliches Kulturgut enthalten, als Makulatur vernichtet werden, und mahnt die zuständigen Stellen, hier für Aufklärung und gewissenhafte Verwertung zu sorgen. E. Hacker

Unsere Berufskameraden

SIEBZIGSTER GEBURTSTAG MAX SEIFFERTS

Am 9. Februar vollendete Prof. D. Dr. Max Seiffert, der Leiter des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung, das 70. Lebensjahr. Es gibt wohl kaum einen Freund alter Musik, dem sein Name nicht vertraut wäre: durch seine verdienstlichen Ausgaben von Händels Kammersonaten, Orgelkonzerten, Concerti grossi, durch die zahlreichen Hefte seiner Sammlung „Organum“, durch eine unübersehbare Reihe von Generalbaßaussetzungen und vieles Weitere. Aber erst das Werkverzeichnis, das der Festschrift zum 70. Geburtstag beigegeben ist, zeigt in aller Ausführlichkeit, auf welche gewaltige Arbeitsleistung Max Seiffert heute zurückblicken kann — sie hat seinen Ruhm als ersten Kenner und Wiedererwecker der deutschen Musik des Barockzeitalters begründet.

Gebürtig aus Beeskow a. d. Spree, begann Seiffert nach Abgang vom Joachimsthal'schen Gymnasium in Berlin das Studium der klassischen Philologie, ging aber dann zur Musikwissenschaft über; hier gab ihm Philipp Spitta Ausbildung und Richtung. Seine Dissertation über „J. P. Sweelinck und seine deutschen Schüler“ steht am Anfang einer gradlinigen, überaus folgerechten Lebensarbeit, die ihn sogleich an die deutschen Orgelmeister des 17. Jahrhunderts heranführte. Er hatte das Glück, mit dem Grundwerk der alten Orgelkunst, Scheidts „Tabulatura nova“, im Jahre 1892 die Reihe der „Denkmäler deutscher Tonkunst“ eröffnen zu dürfen. Das war der Auftakt zu den großen Monumentalausgaben, mit denen Deutschland, Österreich (seit 1894), Frankreich (1894) und Italien (1897) ihre musikalische Vergangenheit zu erschließen begannen. Als Mitarbeiter am deutschen, bayerischen, österreichischen und holländischen Denkmalunternehmen hat Max Seiffert Jahrzehnte hindurch seinen Mann gestanden und diesen Bänden noch das Gesamtwerk Sweelincks, seine eigene umfangreiche Sammlung „Organum“ und eine statt-

liche Reihe weiterer Einzelausgaben hinzugefügt. Grundlegend bis auf den heutigen Tag blieb seine „Geschichte der Klaviermusik" (Band I, 1899); zahlreiche Einzelstudien biographischer, stilkritischer und aufführungspraktischer Art gelten der Musik des Generalbaßzeitalters von den Spätniederländern bis zur Generation Haydns und Mozarts. Im Mittelpunkt stehen die deutschen und besonders die norddeutschen Meister, doch auch die Nachbarn in England, Dänemark und besonders Holland sind mit wertvollen Untersuchungen bedacht.

Es kennzeichnet die wissenschaftliche Arbeit Seifferts, daß sie mit der musikalischen Wiederbelebung der erschlossenen Werke jederzeit Hand in Hand ging. Der Generalbaß bot den Ansatzpunkt für eine getreue, dem Geist der Musik selbst entsprechende Wiedergabe und Verlebendigung. Diesen Grundsatz durchgeführt zu haben, und zwar zu einer Zeit, in der er noch keineswegs selbstverständlich war, gehört zu den großen Verdiensten Seifferts, der als Bearbeiter wie als Lehrer und Spieler unermüdlich für die richtige, von ihm meisterlich gehandhabte Art der Generalbaßausführung eintrat. Generationen junger Musiker und Lehrer sind durch ihn an der Berliner Staatlichen Hochschule für Musik und der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung (früher Akademie für Kirchen- und Schulmusik) in die alte Kunst und die Beherrschung ihrer handwerklichen Grundlagen eingeführt worden.

Die Ausrichtung der Arbeit auf das Grundlegende und Sichere, ihre Bewährung am Handwerklichen und Elementaren: am Generalbaß ebenso wie an der sauberen Quellenerschließung und Erfassung unumstößlicher Tatsachen, tritt immer wieder als der entscheidende Zug der wissenschaftlichen Persönlichkeit Seifferts hervor. Auf ihr beruht die Vorbildwirkung und moralische Kraft seines Lebenswerkes, das sich aber bei aller Sachlichkeit von bloßer „Musikphilologie" weit entfernt hält. So stehen neben den wissenschaftlichen Monumentalbänden nicht nur unzählige praktische Kleinausgaben, sondern auch die tätige Teilnahme an der Händelbewegung, die Seiffert so manche wertvolle Bearbeitung verdankt, oder neben sorgfältig abwägenden Quellenuntersuchungen neue Erkenntnisse, Anregungen und Durchblicke von starker Wirkung. Ein Beispiel bietet etwa der aus allgemeinem Interesse am Musikbild hervorgegangene Aufsatz über „Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts für die instrumentale Begleitung des Gesanges und den Ursprung des Musikkupferstiches" vom Jahre 1918. Welche Wege und Aussichten diese erste gründliche Untersuchung eröffnet hat, versucht jetzt die Festschrift zum 70. Geburtstag zu zeigen, in der ein Kreis von Fachgenossen dem Altmeister deutscher Musikforschung Studien zum Thema „Musik und Bild" widmet.[1]

Die Würdigung der Lebensarbeit Max Seifferts wäre allzu lückenhaft, wenn nicht besonders auch der Tätigkeit gedacht würde, die er zunächst lange Jahre nur im Stillen, als Verwalter des Generalkatalogs der Preußischen Denkmälerkommission und Sekretär dieses Ausschusses ausgeübt hat. Die Verarbeitung des gewaltigen Materials, das hier aus der Aufnahme der im Reich vorhandenen Bestände an älterer Musik in den Vorkriegsjahren zusammenströmte, führte zu der Erkenntnis, daß eine wissenschaftliche Zentrale und ein planmäßiges Zusammenarbeiten erforderlich sei, wenn die deutsche Musikforschung ihrer ersten Aufgabe, der Verwaltung des musikalischen Erbes der Nation, gerecht werden solle. Schon 1914 forderte Seiffert in einer Festrede als Senator der Preußischen Akademie der Künste ein solches „Archiv für deutsche Musikgeschichte". Die Errichtung des Fürst Adolf-Forschungsinstituts in Bückeburg (1917) schien eine ausbaufähige Grundlage zu bieten. Seiffert stellte seine Erfahrung und Arbeitskraft sogleich in den Dienst der Sache und übernahm 1921 auch die kommissarische Leitung. Aber als infolge der Inflation die Stiftungsmittel zusammenschmolzen, mußten die weitgesteckten Pläne vertagt und bessere Zeiten abgewartet werden. Jahr für Jahr galt es sich zu behelfen und mit dem bedrückenden Zustand abzufinden, daß zur Erforschung fremder Kulturen aus öffentlichen Mitteln Institute unterhalten wurden, während für die Betreuung des Erbes deutscher Musik nur unzulängliche Einrichtungen und bescheidenste Beihilfen zur Verfügung standen.

[1] Erschienen im Bärenreiter-Verlag, Kassel. Das vorliegende Heft bringt auf S. 382 ff einige Bildproben aus der Festschrift.

Erst das neue Deutschland hat hier Wandel geschaffen und die Bemühung um das Vermächtnis der eigenen Vergangenheit als notwendig und förderenswert anerkannt. 1935 wurde das Bückeburger Institut als „Staatliches Institut für deutsche Musikforschung" unter Max Seifferts Leitung nach Berlin verlegt und ausgebaut, um der Arbeitskameradschaft deutscher Musikforscher im Dienst an den gemeinsamen Aufgaben Rückhalt zu geben. Es mag dem Siebzigjährigen eine stolze Befriedigung sein, seine Pläne zwar spät, aber noch mit jugendfrischer Tatkraft zu verwirklichen und damit seine Lebensarbeit einmünden zu sehen in das große Aufbauwerk des Dritten Reiches. Daß ihm noch viele Jahre tätigen Schaffens und Ratens beschieden sein mögen, ist gewiß der Geburtstagswunsch nicht nur der Fachgenossen, sondern aller, die sich seiner Arbeit zu Dank verpflichtet fühlen! Heinrich Besseler

*

Vor kurzem beging der Thomaskantor Prof. Dr. Karl Straube in voller Frische und Schaffenskraft seinen 65. Geburtstag. Seit nunmehr 30 Jahren führt er, ein würdiger Erbe Bachs, das Thomaskantorat, das seinen hervorragenden Ruf im In- und Auslande nicht zuletzt seinem unermüdlichen Wirken verdankt. Als Gründer der Neuen Händel-Gesellschaft, als Vorkämpfer für das Werk Joh. Seb. Bachs und Max Regers und nicht zuletzt als Erzieher vieler Organisten und Komponisten, deren Namen heute im deutschen Musikleben Geltung haben, hat er sich höchste Verdienste um die deutsche Musikpflege erworben.

*

Im Alter von 70 Jahren verschied nach kurzem schweren Leiden der bekannte Musikverleger Richard Litolff.

Maurice Ravel verstarb mit 62 Jahren an den Folgen eines schweren Gehirnleidens in Paris. In ihm verliert Frankreich seinen bedeutendsten schöpferischen Musiker der Gegenwart, dessen große Orchesterwerke „Rhapsodie espagnole", „La Valse" und „Schéhérazade" Weltruhm erlangt haben.

Kurz vor Vollendung seines 65. Lebensjahres verschied plötzlich Hermann Roth, der seit 1934 an der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin als Fachlehrer für Tonsatz wirkte.

*

Der Berliner Domorganist Prof. Fritz Heitmann erhielt eine Einladung für eine ausgedehnte Konzertreise durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika und Kanada. Man erwartet von seiner dortigen Wirksamkeit einen besonderen Erfolg für die deutsche Orgelmusik.

Prof. Dr. Josef Müller-Blattau, bisher Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität zu Frankfurt a. M., folgte einem Rufe an die Universität Freiburg als o. Prof. und Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts. In Colmar 1895 geboren, studierte er in Straßburg Philologie und Musikwissenschaft (letztere bei Fr. Ludwig), zugleich am Konservatorium Komposition und Dirigieren bei Hans Pfitzner, ferner Orgel bei Ernst Münch. Der Weltkrieg sah Müller-Blattau bis zum Ende an der Front. Nach Beendigung der Studien begann 1922 seine wissenschaftliche Laufbahn in Königsberg; 1928 wurde der Privatdozent zum ao. Prof. ebendort ernannt, 1935 erhielt er den Ruf an die Universität Frankfurt als Ordinarius. Von seiner unermüdlich regen Forschertätigkeit legen unzählige Arbeiten über das Deutsche Lied, das Volkslied, Musik der Goethezeit, des Grenzlanddeutschtums, das Standardwerk „Hohe Schule der Musik" sowie zahlreiche praktische Ausgaben der Musik des 16.—18. Jahrhunderts Zeugnis ab. Auch die „Deutsche Musikkultur" verdankt ihrem Mitherausgeber einige wertvolle Beiträge. —
Mit der Vertretung der Professur in Frankfurt wurde der Dozent Dr. H. Osthoff, mit seiner Vertretung an der Universität Berlin Prof. Dr. W. Danckert beauftragt.
Die Philosophische Fakultät der Universität in Gießen hat eine planmäßige außerordentliche Professur für Musikwissenschaft errichtet, die Prof. Dr. Rudolf Gerber unter Ernennung zum beamteten ao. Professor übertragen wurde. —

Auf sein hundertjähriges Bestehen konnte der bekannte Musikverlag Ed. Bote & Bock in

Berlin zurückblicken, der aus Anlaß dieses Jubiläums eine umfangreiche Festschrift herausgab. Bis vor kurzer Zeit war der Verlag in jüdischen Händen; vor zwei Jahren trat Robert Lienau an die Spitze des Unternehmens, der als hervorragender Fachmann, aufrechter Deutscher und vornehme Persönlichkeit zur Führung des Verlages bestens berufen ist. —

Die Meinung des Lesers

HOCHSCHULREFORM – STUDIENREFORM

Ein offener Brief an den Studentenführer Herbert Klomser

Lieber Herr Klomser!

Die Tatsache, daß zwischen uns seit mehreren Jahren ein Verhältnis enger Zusammenarbeit besteht und daß deshalb alle Gedanken, die in Ihrem Aufsatz „Hochschulreform — Studienreform" im vorigen Heft dieser Zeitschrift auftreten, irgendwie und irgendwann zwischen uns beiden schon erörtert und diskutiert worden sind, läßt meinen Wunsch, einige Worte zu Ihren Ausführungen zu sagen, gerechtfertigt erscheinen. Ich habe mich außerordentlich gefreut, daß Ihnen von der Schriftleitung Gelegenheit gegeben worden ist, sich zum Sprachrohr unserer Sorgen und Nöte zu machen, um die unser Sinnen tagaus, tagein kreist. Wenn Sie als Vertreter der Jugend alles das aussprechen, so darf es gerne mit jenem freimütigen und unbedenklichen Elan geschehen, den man uns Älteren leicht übelnimmt, weil man von uns bei jedem Reformvorschlag immer auch gleich den nüchternen Nachweis seiner Durchführungsmöglichkeit verlangt. Vielleicht wirkt dieser Elan auch sachlich überzeugender, selbst dort, wo er offensichtlich über das Ziel hinausschießt. Wenn Sie beispielsweise unbekümmert sagen: „Die Hochschule in der heutigen Form hat baldmöglichst zu verschwinden," so klingt das gefährlicher, als es dann von Ihnen gemeint ist. Aber es schadet nichts, wenn durch solchen Freimut Leute, die in der Unantastbarkeit überkommener Formen eine willkommene Garantie für ihr ruhiges ungestörtes Dasein sehen, einmal aus ihrem Schlummer aufgescheucht werden. Wir Älteren können ein Lied davon singen, wie schwer es ist, denselben Effekt auf dem Wege der sachlichen Überzeugung und der Erweckung neuer und neuartiger Einsichten zu erzielen. Aus diesen Gründen und aus anderen also freue ich mich, daß sie in einem so erfrischenden Tempo Ihre Meinung gesagt haben, und ich kann nur hoffen, daß viele von denen, die es in allererster Linie hören sollten, auch wirklich zugehört haben, mit gutem Willen und offenem Verständnis.

Gleichwohl kann ich nicht umhin, den Eindruck richtig zu stellen, den ein Unbeteiligter bei der Lektüre Ihres Aufsatzes gewinnen könnte: daß nämlich die von Ihnen dargelegten Erkenntnisse und Ansichten ausschließlich Eigentum der jetzt studierenden Generation seien und vielleicht gar nur gegen den Widerstand der lehrenden Generation — „die Hochschule in der heutigen Form" — durchgesetzt werden könnten. Ich weiß, daß auch dies von Ihnen nicht so gemeint ist; ich sage deshalb auch, daß der Eindruck entstehen kann, es sei so gemeint, obwohl Sie an einer Stelle sogar die Direktion Ihrer Hochschule einer wohlwollenden Erwähnung würdigen. Wir erleben Derartiges ja heute oft, daß wir aneinander vorbeireden, weil wir uns nicht sorgfältig und gewissenhaft genug ausdrücken. Die „junge Generation" zumal, in deren Namen Sie das Wort ergriffen haben, versteht es auch heute häufig noch nicht, die Tragweite und Verantwortung schriftlicher und mündlicher Äußerungen an sichtbarer Stelle abzuschätzen — ein Vorrecht, das ihr zu allen Zeiten neidlos zuerkannt worden ist. Das führt bei unseren Debatten über Hochschulreform, wobei es ja schließlich um eines der höchsten deutschen Kulturgüter geht, des öfteren zu Mißverständnissen und Verstimmungen. Heute zumal geben die Rechte und die Verantwortlichkeiten, die den Studenten und ihrer Führung im Hochschulleben und in der Hochschulpolitik eingeräumt (oder soll ich sagen: aufgebürdet?) sind, jeder Äußerung verstärktes Gewicht und größere Resonanz, und dieser Tatsache sollten Sie alle sich tief bewußt sein. Was mich anbelangt, so weiß ich mich frei von jedem Mißverstehen, und des-

halb kann ich mit voller Unbefangenheit (und ohne von Ihnen einen Widerspruch befürchten zu müssen) bemerken, daß alle Erscheinungen im heutigen Zustand der Musikhochschulen, die Sie als Mängel bezeichnen, sowie ihre tatsächlichen oder mutmaßlichen Ursachen und die Möglichkeiten der Abhilfe auch von uns — d. h. in diesem Falle: von den Hochschulleitungen und den Dozentenschaften — seit langem erkannt und so oder so in Angriff genommen worden sind. In die meisten der erwogenen oder eingeleiteten Maßnahmen sind Sie als Studentenführer eingeweiht, und so brauche ich in diesen an Sie gerichteten Zeilen nicht weiter darauf einzugehen.

Um jedoch nun nach außen hin „die Hochschule in der heutigen Form" nicht schlechter erscheinen zu lassen als sie in Wirklichkeit ist, und um außerhalb nicht die Meinung aufkommen zu lassen, als legten die verantwortlichen Organe die Hände in den Schoß anstatt die offen daliegenden Abhilfen wirksam zu machen, muß ich noch auf einige Einzelpunkte eingehen. Da stößt mir gleich der Anfang Ihres Aufsatzes auf. Wenn heute wirklich den Musikhochschulen der Vorwurf gemacht wird, sie brächten nicht in ausreichendem Maße bedeutende Künstler hervor, so wäre zunächst zu fragen, ob dieser Vorwurf wirklich berechtigt ist. Wir, die Hochschulen, wären in diesem Falle die Angeklagten, und man muß den Nachweis führen, daß wir recht verklagt sind. Haben zu irgendwelchen Zeiten die Hochschulen mehr und bedeutendere Künstler hervorgebracht als heute? Kann dies überhaupt ein Maßstab für die Zulänglichkeit der Hochschulen sein? Ist nicht vielmehr die Leistungshöhe, die der **Durchschnitt** unserer Musiker repräsentiert, der einzig gerechte Maßstab, der hier angewendet werden darf? Kann man einen genialen Schöpfer, einen genialen Interpreten allein durch Ausbildung **erzeugen**? Auch dann, wenn die geniale **Anlage** nicht da ist? Ich glaube, die Frage beantwortet sich selbst, und ebenso dürften doch die Musikhochschulen nicht gar so schlecht abschneiden, wenn man sie nach dem Durchschnitt der musikalischen Leistungen in Deutschland und nach der allgemeinen Höhe unserer musikalischen Kultur beurteilt! Sollte aber zur Zeit wirklich etwa die geniale Einzelbegabung seltener und der Ausbildungsertrag um etwas geringer sein als zu anderen Zeiten, so dürfen Sie hier nicht gänzlich das Argument vergessen, daß Sie in anderem Zusammenhang recht wohl zu würdigen wissen: daß wir es heute rund zwanzig Jahre nach dem großen Krieg noch nicht wieder mit der gesündesten und leistungsfähigsten Generation zu tun haben. Wir wissen alle, daß uns deshalb heute vielleicht anderes wichtiger sein muß als die müßige Rätselfrage nach dem künstlerischen Genie: daß wir im völkischen Leben und in der Erziehung zu ihm vorübergehend den Schwerpunkt noch mehr als sonst von der musischen Seite nach der Seite der allgemeinen Ertüchtigung verschieben müssen und daß wir uns demzufolge in unserem Kreise zu manchem — vorübergehenden! — Verzicht durchringen müssen. Wenn Sie z. B. überlegen, was es unter Umständen für eine gute Begabung bedeutet, die ohnehin zeitlich knapp bemessene Ausbildung durch eine $2^1/_2$jährige Arbeits- und Wehrdienstzeit unterbrechen zu müssen, so werden Sie erkennen, daß wir Geduld haben und in der Wertung von Ursachen vorsichtig sein müssen.

Im gleichen Atemzuge sprechen Sie von dem weiteren Vorwurf, die Hochschulen seien nicht mehr imstande, in der Musikkultur ihrer Stadt eine gewisse führende Rolle zu spielen. Offen gestanden: hier verstehe ich Sie nicht ganz. Worauf soll dieser Vorwurf zielen? Und ist er wirklich gar so „ungeheuerlich", wie Sie sich ausdrücken? Was für eine Rolle soll und kann denn eine Musikhochschule im örtlichen Bereich spielen? Bestimmungsgemäß soll sie die ihr anvertrauten Talente ausbilden, und streng genommen ist das eine Arbeit, die in völliger Abgeschlossenheit vor sich gehen könnte, ohne daß eine unmittelbare Berührung mit der Umwelt zu erfolgen brauchte. Diesem Arbeitsstil scheinen ja sogar auch Sie selber Ihre Sympathie zuzuwenden; denn was Sie am Schluß über den Ihnen vorschwebenden Typ der neuen Hochschule ausführen, das plädiert wohl eher für Isolierung als für gesteigerten Austausch mit der Umwelt. Sollten Sie aber den Ertrag der Hochschularbeit im Auge haben, also den fertigen Nachwuchs, so kommt der doch in den wenigsten Fällen der eigenen Stadt zugute. So wäre also endlich nur noch an den Nebenertrag dieser Arbeit zu denken: an die musikalischen

Veranstaltungen, die von der Hochschule im Rahmen ihrer pädagogischen Arbeit vor die Öffentlichkeit gebracht werden. Hier aber müssen wir uns ganz klar darüber sein, daß ein Selbstzweck diesen Veranstaltungen auf keinen Fall zugesprochen werden darf, wenn die Hochschule nicht aus ihrem Kreise gedrängt werden soll. Sie darf niemals den Anspruch erheben, anderen als pädagogischen Zwecken dienen oder in Rivalität treten zu wollen zu den berufenen und berufsmäßigen Trägern des städtischen Musiklebens. Denken Sie sich aus, wohin das beispielsweise bei uns in Berlin führen sollte! Anders würde der Fall liegen, wenn es den öffentlichen Auswirkungen der Hochschularbeit etwa gelänge, durch ihre Besonderheit, ihre Themenstellung, ihre Form, ihre so oder so geartete Beispielhaftigkeit die Aufmerksamkeit der Umwelt zu erregen und zu fesseln, ohne daß dabei der Boden der pädagogischen Zweckbedingtheit verlassen würde. Die Mehrung des örtlichen Ansehens, die dadurch bewirkt würde, darf dann von der Hochschule mit Genugtuung vermerkt werden; die Frage nach der Hauptsache aber, dem Erfolg ihrer Ausbildung, wird ihr deswegen nicht erlassen sein, und von ihrer Beantwortung wird es abhängen, ob ihr der öffentliche Aufwand als zusätzliches Verdienst oder als unnützer Kräfteverschleiß angerechnet wird.

Sie sehen also, lieber Herr Klomser, daß ich Ihren Prämissen nicht ganz folgen und die Berechtigung der von Ihnen aufgegriffenen Vorwürfe gegen unsere Hochschulen nicht ohne Weiteres anerkennen kann. Wenn ich mich nun aber zu dem wende, was Sie als „Ursachen" gefunden zu haben glauben, so muß ich zu meiner Freude die Entdeckung machen, daß diese Ursachen auch von Ihnen nur zum geringsten Teile im Einflußbereich der Hochschulen selber gesucht werden. Denn wer wollte den Hochschulen die Schuld daran aufbürden, daß die meisten Studierenden in so drückenden wirtschaftlichen Verhältnissen leben? Nein im Gegenteil: wir tragen alle diese Sorgen redlich mit, wir lindern die Hauptnot, wir gehen tausend Wege und schreiben unzählige Briefe, um Hilfe zu schaffen — eine Arbeits- und Nervenlast, die uns von Rechtswegen abgenommen werden müßte; denn unsere Aufgabe ist es, zu erziehen, und nicht, die elementarsten Voraussetzungen für die nackte Existenz der Studierenden zu schaffen. Sicher wäre das Studentenwerk die gegebene Einrichtung, die sich der gesamten wirtschaftlichen und sozialen Betreuung der Studierenden zu widmen hätte. Wann endlich wird es ihm gelungen sein, durch Mobilisierung aller kapitalkräftigen Organisationen, Berufsstände usw. und durch Zusammenfassung aller verstreut wirkenden Mittel die erforderlichen Summen herbeizuschaffen? Es handelt sich hier um eine soziale Tat, die ebenso wichtig und dringlich ist wie die Altersversorgung der Kulturschaffenden; vielleicht wird sie leichter zu bewältigen sein, weil die benötigten Summen wahrscheinlich viel niedriger sind.

Hier also sind wir uns ganz einig. Auch mit Ihrem nächsten Punkt haben Sie nicht ganz Unrecht, obwohl es falsch ausgedrückt ist, wenn Sie von der „Unzulänglichkeit des Unterrichtes" sprechen. Nicht den Unterricht selber, sondern die Zahl der Unterrichtsstunden halten Sie für unzulänglich. In der Tat sieht der Lehrplan der deutschen Hochschulen im Hauptfach nur eine ganze oder zwei halbe Wochenstunden vor; gleichwohl hinkt der Vergleich mit ausländischen Anstalten, denen Sie eine weit höhere Unterrichtsleistung nachrühmen. Erstens wäre die Frage nach der Gegenleistung, der Schulgebühr, zu stellen, die bekanntlich bei uns sehr niedrig ist. Zweitens wäre nach dem Stil und dem Ziel der Ausbildung zu fragen. Die meisten ausländischen Musikhochschulen höheren Ranges dienen einer betont artistischen virtuosen Ausbildung und legen keinen Wert auf eine vielseitige musikalische Ausbildung ihrer Schüler. Sie lehren das Klavierspiel, das Geigenspiel, das Singen, das übrige überlassen sie dem Schüler selbst. Wir in Deutschland nehmen auch dies viel gründlicher und vielleicht — pedantischer; wir bürden uns freiwillig eine große Verantwortung auf, indem wir uns die Aufgabe stellen, nicht nur Pianisten und Sänger, sondern klavierspielende und singende Musiker zu erziehen. Heute weniger denn je sehen wir unser Ideal im einseitig gedrillten Artisten. Demzufolge haben wir neben dem Hauptfach ein ganzes System von Pflichtfächern, für die der Staat keine besondere Gebühr fordert. Denken Sie an die enorme Unterrichtsleistung, die bei uns etwa ein Opern- oder ein Dirigentenschüler

erhält! Nun werden Sie vielleicht sagen: gerade angesichts dieser enormen Gesamtleistung sollte es dem Staat auf die so notwendige, verhältnismäßig bescheidene Steigerung der Hauptfachstundenzahl auch nicht ankommen. Denn es würde sich hier um Summen handeln, die gegenüber den sonstigen kulturellen Aufwendungen, etwa für die deutschen Theater, gar nicht ins Gewicht fallen. Immerhin aber ergibt sich, daß eine Verdoppelung der Stundenzahl die Verdoppelung der Lehrerzahl bedeutet. Wer wird die Kosten tragen?

Ihre nächsten Punkte behandeln wieder Erscheinungen, die außerhalb des Hochschulbereiches liegen. Daß die Studierenden zu selten verbilligte Karten für Theater und Konzerte bekommen, ist gewiß bedauerlich, aber kaum von entscheidender Wichtigkeit. Die Gefahren, die beim Übergang von der Ausbildung in den Beruf lauern, sind nicht zu leugnen, aber sie sind heute schon weit geringer als in früherer Zeit. Sodann die Konkurrenz der Privatmusikschüler! Dies ist sicher ein Punkt, um dessen gründliche Erörterung man auf die Dauer nicht herumkommen wird. Hier ist nicht der Ort und der Raum dazu. Nur soviel, daß ja keineswegs nur der Privatschüler, sondern auch der an unseren Hochschulen studierende Ausländer bevorzugt erscheint, da er die Zeit, die der deutsche Student für Schulung, Kameradschaftsdienst, Pflichtsport, Fechten und andere Pflichten opfern muß, ungeschmälert für sein Studium zur Verfügung hat. Es kann leider nicht verschwiegen werden, daß man schon die Meinung vertreten hören kann, ein wirkliches Talent tue besser daran, den Hochschulen aus dem Wege zu gehen, weil es dort zu viel zusätzliche Dinge aufgebürdet bekomme. Sollte es jemals so geschienen haben, als würde diese Belastung einen gefahrdrohenden Umfang annehmen, so sind wir, glaube ich, über den kritischen Punkt jetzt hinweg; alles das wird sich zwangsläufig regeln. Unabdingbar freilich werden auch auf den Kunsthochschulen gewisse Pflichten bleiben, die der Ertüchtigung des Charakters, der Erziehung zum Gemeinschaftsgeist und der Festigung der persönlichen Haltung dienen. Wer diesen Pflichten glaubt aus dem Wege gehen zu müssen, dem dürfte allerdings der Vorsprung, den er im privaten Studium vielleicht gewinnt, nicht zugute kommen. Ich habe oft darüber nachgedacht, in welcher Weise hier ein Ausgleich geschaffen werden könnte. Jedes Berechtigungswesen hat in der Kunst einen fatalen Beigeschmack, und auch eine Monopolisierung der künstlerischen Ausbildung bei den staatlichen Hochschulen wäre vom Übel, weil sie viele lebendige Kräfte unterbinden würde. Vielleicht erübrigen sich Maßnahmen, wenn die Hochschulen durch immer sorgfältigere Auslese und immer intensivere Ausbildung einen Nachwuchs erziehen, der durch seine Leistungen alle Konkurrenten aus dem Felde schlägt.

Dazu wäre es freilich nötig, daß die Studierenden selber durch planvollen Einsatz ihrer Kräfte, durch ernste Selbsterziehung und uneingeschränkte Hingabe an die Sache an der Formung ihrer künstlerischen Gesamtpersönlichkeit entscheidend mitwirken. Damit komme ich zu Ihrem letzten Punkt, in dem Sie das Ideal einer räumlich isolierten, am Stadtrand in der Landschaft gelegenen und auf dem Prinzip der Lebensgemeinschaft beruhenden Hochschule entwickeln. Wie oft haben wir nicht darüber gesprochen und, fast möchte ich sagen: phantasiert. Wie oft haben Sie wohl meinen Seufzer gehört, wenn wir vor scheinbar unlöslichen disziplinaren und erzieherischen Problemen standen: wie herrlich müßte es sein, an einer Hochschule zu arbeiten, die „hinter Wannsee“ liegt, wo wir alle in hellen und luftigen Kameradschaftshäusern leben und eine große Gemeinschaft bilden, wohin alle die Verlockungen, Ablenkungen und Verwirrungen der Weltstadt nicht reichen! Ich will Ihnen verraten, daß ich im Geiste schon oft diese Hochschule erbaut habe. Sie sah wunderschön aus und hatte gar keine Ähnlichkeit mit unserem jetzigen Hochschulgebäude, das so kalt, steif und rechteckig an der Straße steht. Kurz und gut: Ihr Ideal ist auch mein Ideal! Und dennoch fürchte ich oft, wenn ich aus diesen schönen Phantasien erwache, es wird ein Ideal bleiben, jedenfalls in dieser strengen kompromißlosen Form. Wir dürfen nicht die Augen verschließen vor den Gefahren und Nachteilen, die das College-System in sich birgt. Wir müssen uns darüber klar sein, daß der Übergang aus einer solchen Erziehung in den künstlerischen Beruf doppelt schwer sein würde, weil er eine grundsätzliche Umstellung

der ganzen Daseinsform und Lebensweise mit sich brächte. Ich möchte fast sagen: eine solche Musikhochschule würde erst möglich sein, wenn unser gesamtes Musikleben, unsere Musikausübung, unsere Schaffens- und Arbeitsformen anders geworden, wenn die vielen drückenden Erscheinungen der Kommerzialisierung und Industrialisierung daraus verschwunden sind. Vielleicht sind wir diesem Zustand näher als wir glauben, vielleicht auch könnten wir durch eine andersartige Erziehung mithelfen ihn herauszuführen — wer weiß? Auch hier muß ein erleuchteter Kopf kommen, der nicht nur die neuen Formen sieht, sondern auch die Wege zu ihnen freimacht. —

Nun bin ich viel ausführlicher geworden als es meine Absicht war. Als ich Ihren Aufsatz gelesen hatte, da schien es mir, als dürfe vieles nicht unwidersprochen bleiben, damit nach außen hin keine Unklarheiten aufkommen. Nachdem ich diesen offenen Brief geschrieben habe, merke ich, daß es eigentlich nur die Unklarheiten selber waren, denen widersprochen werden mußte, während wir uns in der Substanz und im Wollen ganz einig sind. Mir erscheint dies tröstlich und hoffnungsvoll. Denn man erkennt daran, wie eindeutig und unveränderlich die Stimme unserer Kunst zum deutschen Herzen spricht, wenn man sich nur um ihr Verständnis ehrlich bemüht. Darf man da nicht den Glauben haben, daß eine deutsche Musikhochschule, welche Form und Gestalt sie auch haben mag, immer ihre Mission erfüllen wird, wenn nur der rechte Geist in ihr wohnt und wirkt? Wir wollen nimmer aufhören, an Formen und Gestalten zu modeln, um sie unseren Idealen näher zu bringen. Noch weniger aber wollen wir je den Geist in uns erlahmen lassen, der alle Formen und Gestalten beseelt! Denn nur er ist der Bürge für den ewigen Bestand und den ewigen Glanz unserer deutschen Kunst!

Charlottenburg, im Januar 1938.

Ihr Franz Rühlmann

IST DIENST AM ERBE – VERRAT AN DER GEGENWART?

Im Novemberheft des Jahrganges 1937 ist in der amtlichen Musikzeitschrift der Reichsjugendführung „Musik in Jugend und Volk" ein Aufsatz von Joachim Altemark erschienen mit der Überschrift „Alte Musik in einer alten Stadt — Gedanken zum Buxtehudefest in Lübeck". Hier wird an dem diesjährigen Buxtehudefest in Lübeck Kritik geübt und an Stelle umfangreicher und getreuer Wiedergaben von Werken des Meisters verlangt, daß bei einem solchen Musikfeste die zeitgenössische Musik gebührend berücksichtigt werde. Man liest die Sätze: „Dem Verrat an der Gegenwart darf nicht gewollt oder ungewollt durch Gestaltung von Musikfesten Vorschub geleistet werden. Ein Fest wie das Lübecker darf keine musikhistorische Museumsschau sein, sondern muß in lebendiger Ausrichtung auf die Gegenwart stehen. Es muß klar werden, welche Sendung ein solcher Meister heute noch zu erfüllen hat. Dafür biete man Belege mit seinen Spitzenwerken, auch wenn sie nur für die Ausfüllung eines Tages reichen würden. Warum fürchtet man sich davor, daneben in einem Abend Werke der jungen Generation zu stellen? Weshalb lauscht man nicht im Schatten der Alten einmal dem klingenden Bekenntnis der Jungen, die wohl wissen, was sie an den Alten haben, die aber auch wissen, daß ihr Vermächtnis zunächst einmal zum eigenen Schaffen verpflichtet?"

Der Schreiber des Aufsatzes lenkt den Blick auf den mutigen Wechsel verschiedener Baustile, die man in der Lübecker Marienkirche als Zeichen dafür bemerken kann, daß nicht zu allen Zeiten die Zurückhaltung oder Treue vergangenen Kunstwerken gegenüber gewaltet hat, die er etwa an der Durchführung des Musikfestes selbst tadelt:

„Bekümmert schweifte der Blick in dem wunderbaren Raum der Marienkirche umher und bestaunte die Unbekümmertheit, mit der Epochen ihren Gestaltungsausdruck in Renaissancealtären und -kanzeln, in barocken Wappenschildern, Bilderrahmen und Orgelprospekten in den klaren gotischen Raum setzten. Wir schreiben 1937 — und hier bemühen sich Menschen dieser Zeit um Musik, die einmal vor zweihundertfünfzig Jahren lebendig gewesen war. Nachdenklich verläßt der Besucher die Kirche. Ein paar Schritte von ihr steht das Rathaus, an dessen Marktseite das sechzehnte Jahrhundert einen klaren Sandsteinrenaissancebau vor die frühgotische Giebelmauer des alten Rathausteiles gesetzt hat. Dann erinnert er sich, daß in der Jakobikirche ein hoch-

barockes Rückpositiv vor dem gotischen Hauptprospekt prangt und so selbstverständlich die Zeit seiner Erbauer vertritt. Nach dem Erlebnis dieses Abends hätte der also gequälte Besuch am liebsten sofort den Oberbürgermeister aufgesucht, um kategorisch zu fordern, daß das Holstentor unverzüglich seiner einstigen Bestimmung zugeführt wird. Was der einen Fakultät recht ist, sollte der anderen billig sein."

Der Verfasser zieht den Schluß:

„Und es ist wirklich so: auf der Ostsee segeln keine Hansekoggen mehr, mit Kanonen, die von vorn mit richtigen Kugeln geladen werden. Nein, ihr Nur-Freude der alten Musik, da schwimmen tatsächlich Schiffe aus Stahl und Eisen mit den neuesten technischen Errungenschaften des Schiffbaues. Warum wollen wir nicht unsere Zeit auch mit unserer Musik erleben und gestalten? Die anderen Künste tun es ja auch! Verhüllen wir doch nicht unser Antlitz!"

Es ist richtig und bekannt, daß vielfach in gotischen Kirchen Einbauten in späteren Stilarten vorgenommen worden sind. Aber der Vergleich eines Werkes der Baukunst mit einem Konzertprogramm geht gleichwohl am Wesen der Sache vorbei: konsequenterweise müßte dann die Einarbeitung späterer musikalischer Motive und Formen in ein bestimmtes Buxtehude-Werk gefordert werden, wie in die gotische Kirche der Barockaltar eingebaut ist. Das wird niemand wollen. Der Blick auf die Baukunst, folgerichtig durchgeführt, lehrt über Schöpfungen der Tonkunst garnichts.

Das geht auch aus dem Hinweise auf das Lübecker Holstentor hervor: Niemand tastet dieses Bauwerk an. Jedermann wünscht seine Erhaltung im gegebenen Zustand. Und zwar aus genau denselben Gründen, aus denen man die stilgerechte Aufführung von Buxtehude-Werken wünscht: damit das Zeichen und Zeugnis der Vergangenheit rein und wirklich sprechend sei. Wenn die Tonsetzer unserer Tage ganz genau komponieren wollten, wie es die Tonsetzer zur Zeit der Erbauung des Holstentores getan haben, dann und nur dann wäre es allenfalls sinnvoll, zu „fordern, daß das Holstentor unverzüglich seiner einstigen Bestimmung zugeführt wird". Die „Bestimmung" des Tores heute ist es, ein reines Zeugnis der Vergangenheit zu sein.

Wenn Altemark von den Hansekoggen spricht, die durch moderne Stahlschiffe abgelöst worden sind, so kann dies ja zu der Frage hinführen, was ein Buxtehude-Fest seinem Wesen nach eigentlich sein soll. Man wünscht Gegenwartsstärke und Lebensnähe eines solchen Musikfestes und vergißt dabei leicht, daß im letzten Grunde gegenwartsnah und lebensstark nur Werke sein **können**, die der eignen Zeit entstammen. Von einem Buxtehude-Fest sollte man dies nicht erwarten. Denn es kann zutiefst nur Werke darbieten, die von einer vergangenen Zeit künden.

Wir betrachten mit Aufmerksamkeit und Gewinn etwa die kulturellen Zeugnisse der germanischen Vergangenheit oder die Bauten der romanischen Zeit oder die mannigfachen Trachten, die man im Germanischen Museum in Nürnberg sieht oder was es auch sei. Denn wir stehen in einem noch immer starken Strome kulturellen Erbes drinnen, der bis zu unserer Zeit geflossen ist und dessen Wasser und Wogen in die Zukunft tragen werden. Die Vergangenheit **läßt** sich zwar verleugnen, ihre speisende Kraft **kann** ungebraucht verrinnen. Nicht aber läßt sich gesunde Zukunft schaffen ohne würdigen Anschluß an die tragenden Volkskräfte, die bisher gewirkt haben. Die Pflege des kulturellen Erbes hat sich der nationalsozialistische Staat zu einer seiner vornehmsten Aufgaben gemacht. Von hier aus muß die Bedeutung eines Musikfestes wie des Lübecker gesehen werden. Wer in die zeitgenössische Musik eintauchen will, braucht ein solches Fest ja nicht zu besuchen, gibt es doch andere Stätten und Gelegenheiten, an denen er sein Streben verwirklichen kann. Ein Buxtehude-Fest lädt zu Teilnehmern eigentlich nur diejenigen Menschen ein, die den Willen mitbringen, das Vergangene aufzunehmen ohne des Gegenwartsimpulses verlustig zu gehen. Wer diese Kraft nicht hat, sollte ein solches Fest nicht besuchen. Auch in die Galerien mit Bildern alter Meister gehen nur diejenigen Menschen hin, die die entsprechende Teilnahmekraft haben. Und noch hat niemand vorgeschlagen, moderne Bilder zwischen die aus früheren Jahrhunderten zu hängen. Genau so wäre es stilwidrig, das Musikfest eines alten Meisters mit Beigaben heutiger Tonsetzer zu versehen. Denn alles und jedes muß an **seinem** Orte stehen!

In gewisser Weise muß ein Buxtehude-Fest eben doch eine „musikhistorische Museumsschau" sein. Dabei ist nur zu bedenken, daß alle Museen unerhört lebendig sind für diejenigen, die sich mit ihrem Gehalt zu verbinden wissen. Und jede lebendige Berührung mit dem kulturellen Erbe löst bei schöpferischen Menschen das eigene Schaffen ja aus, vermutlich aber desto reiner, je reiner die Darbietung des Erbes selbst ist.

Ja, viele Menschen haben über das Erleben des kulturellen Erbes das Volk selbst und seine Gegenwartsaufgabe gerade erst gefunden. Viele auch sind durch die Pflege alter Lieder und alter Gebrauchsmusik zum Selbst-Musizieren gekommen. Der Weg zur Gegenwartsnähe muß seinen Ausgang nehmen von dem reichen Erbe, das die Nation glücklicherweise ihr eigen nennen kann.

Wir sind verpflichtet, das Erbe, das uns zufiel, immer wieder zu prüfen und uns von ihm in Wesen und Wirken formen zu lassen im Sinne der Wesensart unseres Volkes. Denn wir sind ein Volk, das auf eine Jahrtausende alte kulturelle Vergangenheit zurückschauen kann und in dessen Mitte in den letzten Jahrhunderten Meisterwerke entstanden sind, die noch lange Zeiten überdauern werden. Auch sind wir heute einfach nicht mehr in der Lage, nur und ganz in dem zu leben, was unsre eigene Zeit bietet. Aber nicht dadurch wird die zeitgenössische Musik gefördert, daß man sie mit alter zusammenspielt, und am allerwenigsten dadurch, daß man die alte Musik bekämpft. Diejenigen Künstler, die heute etwas zu sagen haben, werden sich durchsetzen, selbst und gerade durch Widerstände hindurch. Die Musikgeschichte ist reich an entsprechenden Beispielen. Aller Voraussicht nach wird nur eine traditionsverwurzelte Kultur in die Zukunft führen. Altemarks Forderung, daß sich jeder Spieler und Hörer um die eigene Zeit kümmern soll, ist richtig. Doch folgt daraus für das Fest eines alten Meisters nicht viel.

Nun verbindet Joachim Altemark mit der Kritik an dem Lübecker Buxtehude-Fest eine Kritik an der Arbeit zeitgenössischer Musik-Verleger. Er sagt:

„Es ist bekannt, daß für alte Sachen viele Verleger eher zu interessieren sind als für neue, hat es sich doch inzwischen herumgesprochen, daß das Risiko dafür geringer und das Geschäft um so sicherer ist." — „Die Erscheinungen des allgemeinen Musiklebens der Nation, die hier beklagt werden, sind Folgen der falschen Ausnutzung musikwissenschaftlicher Forschungsergebnisse und der gegenwartsabgeneigten Haltung mancher Verleger, die nicht ohne schädliche Nachwirkung bleiben werden. Das muß einmal deutlich gesagt werden!" — „Man unterlasse endlich die Unsitte, jede belanglose Gebrauchs- und Gelegenheitsmusik der Alten zu drucken und die Musizierenden damit zu überfüttern, die schon zu einer völligen Entfremdung gegenüber dem zeitgenössischen Schaffen geführt hat."

Diese Sätze sind zwar temperamentvoll geschrieben, aber dennoch zu wenig durchdacht. Vergessen ist die Tatsache, daß ein privater Verleger über seine Abnehmer irgendeine Befehlsgewalt niemals besitzt. Er kann also garnicht von vornherein und nur den rein idealen Antrieben folgen, die ihn vielleicht beseelen. Ein privater Verlag ist immer ein Wirtschaftsunternehmen, bei dem die Einnahmen die Ausgaben decken müssen, damit es bestehen kann. Und es ist weltfremd, von dem privaten Verleger zu verlangen, was allenfalls staatliche Stellen zu leisten vermöchten.

Davon abgesehen aber ist der Musikverleger auch garnicht nur dafür da, um die jüngste Musik zu fördern, sondern um den musikalischen Bedürfnissen des Volkes zu dienen. Wäre in dem Volke ein entsprechend starkes Bedürfnis nach neuer Musik vorhanden, so wären gewiß auch die entsprechenden Werke längst in Fülle erschienen.

Nun ist aber gewiß auch der kulturelle Verleger zum kulturellen Führertum verpflichtet. Dieses Führertum wird sich sinnvoller Weise nach den beiden Seiten hin entfalten, der Pflege des Erbes und der Einführung neuer Werke aus unserer Zeit. Der Versuch, nur mit der Musik unserer Zeit zu leben, ist im Grunde ebenso einseitig und unfruchtbar, wie die Absicht, ausschließlich alte Musik zu pflegen. Auch von der Jugendbewegung ist übrigens dieser Versuch nie gemacht und eine entsprechende Forderung nie erhoben worden.

Die Mahnung, dem gegenwärtigen Schaffen mehr gerecht zu werden, können gewiß heute

alle Menschen brauchen, nicht nur die Verleger. Denn alle sind in der Gefahr, dem Neuen gegenüber zu träge und zurückhaltend zu sein. Kritik an der Arbeit der Verleger ist aber nur dann sinnvoll, wenn sie die besonderen Umstände verlegerischer Arbeit wirklich und konkret einbezieht, wie auch die Kritik an einem Musikfest nur dadurch sinnvoll wird, daß sie dessen reale Aufgabe nüchtern sieht und nicht mit anderen Aufgaben und den Aufgaben Anderer verwechselt. Bernhard Martin

„VOLKSMUSIK-INDUSTRIE?“

Unter den Problemen der deutschen Musikkultur nimmt die Frage der Volksmusik die wichtigste Stellung ein. Was verstehen wir unter Volksmusik? Wie der Name sagt, handelt es sich hier um Musik, die das Volk macht, sei es Gesang oder Instrumental-Musik. Mit welchen Instrumenten und welche Musik spielt unser Volk, das ist die Frage, auf die hier näher eingegangen werden soll. An Volksmusik-Instrumenten haben wir auf der einen Seite Instrumente, die über eine geschichtliche Tradition verfügen, wie beispielsweise die Blockflöte oder die Laute. Auf der anderen Seite gibt es Instrumente, die von gewissen Kreisen der Industrie im Volke propagiert werden und die nicht über eine derartige Tradition verfügen. Zu dieser Instrumentengruppe gehören z. B. die Balginstrumente und die Mundharmonika.

Es sei einem Musikstudierenden, der die Verhältnisse genau kennt, ein offenes Wort zur Lage auf diesem vielleicht wichtigsten Zweig der Volksmusik gestattet.

Seit den letzten zehn Jahren etwa hat die Produktion von Hand- und Mundharmonikas einen riesenhaften Aufschwung genommen, und zwar nicht nur durch Reklamemethoden entsprechender Firmen, sondern weil die Harmonika im Gegensatz zu der Richtung der Kunstmusik damals die Herzen des einfachen Mannes ansprach. Als man nun in Industriekreisen die Ausbreitung der Harmonika sah, ging man sogleich daran, dieses blühende Geschäft noch weiter auszubauen und durch geschickte Werbung den Harmonikagedanken noch weiter zu verbreiten. Gegen eine solche Methode ist im Prinzip nichts einzuwenden, solange man dabei gewisse Grenzen wahrt. Diese Grenzen werden aber aus lauter Geschäftstüchtigkeit durchaus nicht immer eingehalten. Es gibt da z. B. eine Schule für angehende Harmonikalehrer, die einer Fabrik angegliedert ist und deren Lehrer von dem Direktor der Fabrik bezahlt werden. Der Lehrkörper setzt sich zusammen aus zwei gelernten Musikern und drei nichtgelernten Musikern. Unterrichtet wird u. a. nach einer Schule von einem Mann, dessen Können auf der Harmonika nicht so bedeutend ist, daß er daraus die Berechtigung zu einer Schule ableiten könnte. Der Unterricht erstreckt sich auf Angehörige aller Berufe. Am wenigsten jedoch sind Musiker vertreten; am meisten findet man Verkäufer und Verkäuferinnen der Musikalien-Branche.

Nach achtwöchigem „Kursus“ also werden die Teilnehmer, die durch diese Schule gegangen sind, mit einem Diplom entlassen, auf dem ihre Leistungen bescheinigt sind. Und dann übernehmen sie den heute wichtigsten Teil der Musikerziehung unseres Volkes. Wichtig deshalb, weil der weitaus größte Teil unseres Volkes heute nicht zum Klavier greift, um zu musizieren, sondern der Harmonika aus vielen, teilweise sogar berechtigten Gründen den Vorrang gibt. Es dürfte klar sein, daß die Industrie das nicht nur um der Musikerziehung unseres Volkes willen tat. Die Folgen solcher Methoden sind leicht einzusehen. Denn wie die Fabrik im Großen sündigt, so treibt es jeder Händler noch schlimmer im Kleinen, weil dieser nämlich in dauernder Verbindung mit dem Publikum steht. Und so kommt es hier zu Auswüchsen, die oft jeder Beschreibung spotten. Zwei Beispiele möchte ich hier anführen, die schlagartig die Lage beleuchten.

Ein Schüler von mir, ein bekannter Baumeister, der — vermutlich infolge seines Berufes — sehr starke Finger hat, kauft in einem Musikladen eine Handharmonika. Der Händler, Inhaber des Diploms der obenerwähnten „Schule“, verkauft ihm ein Instrument mit so enger Mensur, daß er jedesmal statt einer Taste deren drei zugleich drückt; man verkaufte es ihm, weil dieses Instrument 30 RM teurer ist als dasselbe mit größerer Mensur. Man verkauft es mit dem Hinweis, er würde sich schon daran gewöhnen. Der Erfolg war, daß der Schüler nach 14 Tagen die Lust verlor, überhaupt noch sein Instrument anzufassen.

Ein anderer Fall: Man weist Kunden darauf hin, daß sie in sechs Wochen fertig spielen lernen würden, wenn sie Griffschrift benutzen. Der Wert oder Nichtwert der Griffschrift soll hier nicht erörtert werden; aber wieviel Schaden ist schon durch jene Verheißung angerichtet worden! Denn es läuft nicht nur den bestehenden Bestimmungen zuwider, sondern ist auch geradezu unglaublich, wenn man dem Kunden vorspiegelt, er könne in sechs Wochen das Spiel der Harmonika beherrschen. In mehrjähriger Praxis habe ich keinen Menschen kennengelernt, der in sechs Wochen irgend ein Instrument — auch nicht die Harmonika — erschöpfend zu spielen gelernt hätte.

Diese beiden Beispiele mögen genügen. Sie beweisen, mit welcher geradezu verblüffenden Verantwortungslosigkeit diese Kreise den ernsten Aufgaben der Volksmusikpflege gegenübertreten. Noch verblüffender ist aber die Art, mit der diese Kreise einem Lehrer mit einem Augenzwinkern zumuten, solchen Mann zu unterrichten, wie es tatsächlich nicht nur einmal vorgekommen ist, sondern immer wieder sich ereignet. Man sieht also hieraus, daß, wie schon gesagt, Industrie und Handel weithin ihre Kompetenzen überschreiten und mit einer geradezu jüdischen Geschäftigkeit arbeiten, nicht etwa um der Harmonika willen, sondern nur um die günstige Volksmusik-Konjunktur auszunutzen. Und das tun sie denn ja auch, und zwar um so gründlicher, als sie infolge ihrer hohen Ausfuhrziffern besonderen Schutz als Devisenbringer genießen, von keiner Seite gehindert werden. Es bleibt aber zu hoffen, daß die führenden Organe der Reichsmusikkammer diesem Treiben in Kürze Einhalt gebieten.

Die geschilderten Mißstände sind aber noch auf eine andere Frage zurückzuführen, die unbedingt in diesem Zusammenhang betrachtet werden muß. Und man kann vielleicht sogar sagen, daß die Industrie auf dieser ihrer geschäftstüchtigen Reklame aufbaut: Wie steht der Musiker zu der Frage: ist die Harmonika das geeignete Volksmusik-Instrument?

Wir wollen heute nicht nur teure Konzerte für reiche Leute veranstalten, sondern unsere Erziehung gilt dem ganzen Volk; wenn sich nun ein einfacher Mensch entschließt, selbst zu musizieren, so muß ihm von uns, auch wenn er zur Harmonika greift, viel mehr Liebe, Verständnis und Verantwortungsgefühl entgegengebracht werden als denen, für die Musizieren nur eine Frage des gefüllten Geldbeutels ist. Hier liegt der Keim zu einem musizierenden Volk. Und ich kann es nur bedauern, daß Musiker mit und ohne Prominenz in äußerst arroganter Art verständnis- und verantwortungslos immer wieder an dieser Frage vorübergehen, während die politischen Organisationen (HJ, KdF. usw.) schon längst die Wichtigkeit dieser Frage voll erkannt haben.

Der durchschnittliche Hochschulstudent hatte überhaupt keine Einstellung zu diesem Problem, wie er überhaupt keine Einstellung zum Leben an sich hatte. Diesem Übelstand wird durch die von der Reichsstudentenführung angestrebte Kameradschaftserziehung weitgehend abgeholfen werden. Einer besonderen Betrachtung muß man in dieser Frage den NS-Studentenbund unterziehen. Wir als junge Musikstudenten und Formationsangehörige haben nicht nur ein Interesse an der Entwicklung der Konzertkultur bzw. an großen Künstlern, sondern auch am Problem der Volksmusik. Unsere Vorgänger haben das Problem vernachlässigt, weil diese Frage im Rahmen des ganzen studentischen Programms zunächst nicht von ausschlaggebender Bedeutung war. Der einzelne Hochschulstudent hat also bisher keine Beziehung zu der Frage der Volksmusik gehabt. Das erste Mal in der Geschichte des Musikstudententums gehen von uns aus die Bestrebungen dahin, den zukünftigen Träger der Musikkultur mit diesen Fragen vertraut zu machen. Die sichtbaren Ergebnisse dieser Erziehung können selbstverständlich erst in einigen Jahren in Erscheinung treten.

In diesem Zusammenhang fordern wir, in der Reichsmusikkammer unsere Belange vertreten zu können, denn es ist unmöglich, eine Musikkultur aufzubauen bzw. die damit zusammenhängenden Fragen zu lösen, ohne daß der Träger und zukünftige Führer dieser Musikkultur an der Zusammenarbeit beteiligt wird. Ferner fordern wir, daß die Erziehung des Nachwuchses nur in die Hände von unabhängigen Musikerziehern gelegt wird. Man stelle sich beispielsweise vor: die chemische Industrie bzw. die Textil- oder Autoindustrie würde ihren Nachwuchs selbst ausbilden. Was wäre letzten Endes die Folge?

Daß alle Hochschulen überflüssig wären und jede Industrie für sich ihren Nachwuchs ausbilden würde. Das hätte aber wieder eine äußerst ungesunde Konkurrenz zur Folge; denn jede Industrie würde jetzt nur noch Spezialisten erziehen, die weiter nichts als eben diese ihre Spezialität verstehen würden. Und damit haben wir einen Zustand, der den augenblicklichen Verhältnissen in der Musik entspricht. Spezialistentum bis zum äußersten! Das aber müssen wir als Vertreter der jungen Studentengeneration kategorisch ablehnen; denn wir wollen unser Volk nicht so zur Musik bringen, daß jeder nun ein Sänger oder Instrumentalist wird (d. h. Spezialist), sondern wir wollen es zu einem Volk von Musikern machen, das nicht nur sein Instrument zu spielen versteht, sondern vor allen Dingen Verständnis und Liebe zur Musik an sich bekommt. Es ist dabei vollkommen gleichgültig, ob der betreffende Volksgenosse nun zur Harmonika, Blockflöte oder zu einem anderen Instrument greift.

Zum Schluß möchte ich noch auf die neugebildete Abteilung für Jugend- und Volksmusik der Reichsmusikkammer eingehen. Diese Abteilung ist gebildet worden aus der ehemaligen Fachschaft für Volksmusik, aus der HJ und der NSG. „Kraft durch Freude“. Ihr Bestehen allein bietet schon die Gewähr dafür, daß hoffentlich diese unheilvollen Zustände bald der Vergangenheit angehören. Aber darüber hinaus müßte sich die Harmonikabewegung selbst von allen Schlacken reinigen können. Dazu ist nötig, daß 1. die Aufsicht über Volksmusiklehrer von seiten des Staates mit aller Schärfe gehandhabt wird, 2. die Ausbildung dieser Lehrer vom Staat wahrgenommen wird, denn es ist unmöglich, daß man (was augenblicklich immer noch geschieht) den Nachweis der Befähigung zum Harmonikalehrer damit für erbracht hält, daß der betreffende Prüfling die staatliche Zulassung für — Klavier vorzeigt, wie dies verschiedentlich in Berlin vorgekommen ist. Wenn ich ein Pferdefuhrwerk fahren kann, bekomme ich trotzdem noch längst nicht den Führerschein für ein Auto. 3. muß von den Organisationen alles getan werden, eine anständige Literatur für das Instrument zu schaffen (über Literatur heute zu sprechen ist in diesem Rahmen nicht meine Aufgabe[1]). 4. muß der Handel und die Harmonikaindustrie vom Staat solange überwacht werden, bis die Gewähr dafür geboten erscheint, daß die Zustände, wie sie bis jetzt herrschend waren, ein für alle Mal ihr Ende gefunden haben. 5. Die Auswahl der entsprechenden Kräfte hat sich nicht nur auf die Leistung zu beziehen, sondern auch auf den Charakter. Es geht z. B. nicht, daß, wie es im Deutschen Sängerbund noch üblich ist, Studienräte und Volksschullehrer — die nicht nur Doppel-, sondern drei- bis vierfache Verdiener sind — mit einer derartigen Aufgabe betraut werden, während junge und vor allen Dingen fähigere Kräfte heute immer noch Tanzmusik machen müssen, um ihr kärgliches tägliches Brot zu verdienen.

Es kann bei der Behandlung dieser Fragen nie darum gehen, wieviel der einzelne verdient, oder ob die Industrie ein gutes Geschäft macht, sondern immer nur hat als oberster Richtsatz zu gelten: „Wie diene ich meinem Volk am besten“. Von dieser Seite her betrachtet, bietet die Lösung dieser Frage keine Schwierigkeit. Denn hat jemand die Richtigkeit dieses Satzes erkannt, so wird er ihn für sich für verbindlich halten und sich entsprechend einstellen. Ist das nicht der Fall, so sollte man ihn mit aller Schärfe und Konsequenz von dieser Arbeit fernhalten, denn die junge aufblühende Musizierfreudigkeit unseres Volkes verträgt auf keinen Fall irgendwelche Experimente, mögen sie auch noch so gut gemeint sein. Klar, gerade und kompromißlos handeln und entscheiden ist das Gebot der Stunde zum besten unseres Volkes, das wir für unsere großen Kulturgüter wieder zu begeistern haben, — und sei es von der Harmonika her.

Hans-Eberhard Schulze

Kurzberichte

Händels Wohnhaus in London

Die Händel-Gesellschaft will das Haus, in dem der Meister in London von 1721 bis 1759 wohnte und das sich noch heute fast im damaligen Zustande befindet, zu einem Händel-Museum ausgestalten.

[1] Dieses wichtige Thema werden wir in einem unserer nächsten Hefte behandeln. Die Redaktion

Bachsammlung in England

Die wertvolle Sammlung von Werken Bachs und von Schriften über den Meister, die der verstorbene englische Musikgelehrte Prof. Charles Sanford **Terry** hinterließ, wurde von der Witwe der Königlichen Musikhochschule in London zum Geschenk gemacht. Wie verlautet, soll sie als **selbständige Bibliothek** innerhalb der Hauptbücherei der Hochschule verbleiben.

Bachstadt Köthen

Da Joh. Seb. Bach vor seiner Leipziger Zeit bekanntlich als Hofkapellmeister im Dienste des Fürsten von Köthen stand, soll im Zuge eines umfangreichen Kulturprogramms der Charakter Köthens als **Bachstadt** herausgestellt werden.

Japanische Bruckner-Gesellschaft

In **Tokio** wurde die Gründung des **japanischen Landesverbandes** der Internationalen Bruckner-Gesellschaft vorbereitet. Dank der musikpädagogischen Erziehungsarbeit deutscher Musiker ist das Verständnis für die Musik Anton Bruckners in Japan recht bedeutend.

Prüfungsstelle für ausländische Musik

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat angeordnet, daß eine Prüfungsstelle zum Schutze des deutschen Kulturlebens vor schlechter oder unerwünschter Musik aus dem Ausland eingerichtet wurde. Es ist künftig verboten, Musik aus dem Auslande zu veröffentlichen, die nicht von der Prüfungsstelle im Propaganda-Ministerium zugelassen ist.

Monatlicher Konzertführer

Ein Konzertführer der großen Städte erscheint auf Anregung der Reichsmusikkammer künftig monatlich als Ausgabe des „Führers durch die Konzertsäle Berlins". Es wird kostenlos von sämtlichen Zweigstellen des Mittel-Europäischen Reisebüros abgegeben.

Chopin-Gesamtausgabe

Das **Chopin-Institut** in **Warschau** erläßt für die geplante Chopin-Gesamtausgabe einen Aufruf an alle Besitzer Chopinscher Notenhandschriften mit der Bitte um leihweise Überlassung des Materials. Man hofft, auf diese Weise auch unbekannte Gelegenheitsarbeiten des Meisters festzustellen.

Das Musikinstrumentengewerbe im Konzertbeirat

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat die Städtischen Musikbeauftragten ersucht, einen geeigneten Vertreter des Musikinstrumenten-Gewerbes in den Konzertbeirat zu berufen.

Vorschau

Musikfeste und Tagungen

des Jahres 1938

13. Febr. bis 19. Juni **Leipzig**: „Das dramatische Gesamtwerk Richard Wagners". Ausstellung: „Leipzig — die Musikstadt".

12.—15. März **Essen**: Musikfest zur Hundertjahrfeier des Essener Musikvereins.

20.—23. März **Eisenach**: Bachfesttage.

1.—4. April **Chemnitz**: Musikfest neuzeitlicher Kunst.

2.—3. April **Köthen**: 4. Städtisches Bachfest.

10.—17. April: **Dessau**: Musikwoche veranst. vom Gau Magdeburg-Anhalt der NSDAP, dem Anh. Staatsministerium und der Stadt Dessau.

18.—25. April **Bad Boll**: Ostersingwoche unter Hugo Distler. Die Liedauswahl berücksichtigt vornehmlich Werke von Distler, Thomas, Pepping, Bresgen, Marx u. a.

22.—25. April **Baden-Baden**: III. Internationales Zeitgenössisches Musikfest.

22.—26. April **Leipzig**: 25. Deutsches Bachfest.

23.—29. April **Wiesbaden**: Deutsche Musikfestwochen.

ferner im April **Hamburg**: Bruckner-Musikfest.

7.—10. Mai **Schloß Burg/Wupper**: Dritte Reichstagung der deutschen Komponisten veranstaltet von der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer.

19. Mai **Brüssel**: Internat. Pianisten-Wettbewerb der Königin Elisabeth-Musikstiftung.

21.—22. Mai **Frankfurt a. M.**: 5. Deutsches Schützfest.

21. Mai bis 1. Juni Bonn: „Beethoven-Fest 1938“: 21. Kammermusikfest des Vereins „Beethoven-Haus“, 7. volkstümliches Beethovenfest der Stadt Bonn.

22.—30. Mai Stuttgart: Musikfest des Ständigen Rats für die internat. Zusammenarbeit der Komponisten.

23. Mai bis 2. Juni u. 9.—29. Juni Berlin: Kunstwochen und Max Reger-Fest der Stadt Berlin.

26.—29. Mai Bad Kissingen: Musikfest.

ferner im Mai Frankfurt a. M.: Festwoche f. deutsche Chormusik: 100-Jahr-Feier des 1. deutschen Sängerfestes.
Detmold: Richard Wagner-Festwochen.
Saarbrücken: Sängertag des Deutschen Sängerbundes.

27. Mai bis 14. Juni Wien: Internat. Musikwettbewerb f. Gesang, Klavier u. Holzblasinstrumente i. Rahmen d. Wiener Festwochen.

28.—31. Mai Heidelberg: Haydn-Schumann-Musikfest.

29. Mai bis 19. Juni Bern: „Bern singt“: Singtreffen des Schweiz. Verbandes der gemischten Chöre.

10.—12. Juni Bad Elster: Tagung d. Musikinstrumentengewerbes veranst. v. d. Arbeitsgemeinschaft Reichsmusikkammer-Musikinstrumentengewerbe.

17.—23. Mai London: Internat. Gesellschaft für zeitgenössische Musik.

10.—13. Juni Lüneburg: 35. Reichskirchengesangstag.

29. Juni bis 3. Juli Freiburg i. B.: 2. Orgeltagung veranst. v. Musikwiss. Institut d. Univ. mit der Arbeitsgemeinschaft f. Orgelbau und Glockenwesen.

29. Juni bis 4. Juli Linz und St. Florian: 1. Bruckner-Vierjahrsfest, zugl. 10. Internat. Bruckner-Fest.

ferner im Juni Göttingen: Händel-Festspiele.
Bad Reinerz: Musikfesttage.
Würzburg: Mozart-Musikfest.
Berlin: Gluck-Woche der Staatsoper.

2.—3. Juli Burghausen: Musikfest der deutsch-österreichischen Kapellen.

8.—10. Juli Stuttgart: Schwäbisches Gauliederfest.

13.—21. Juli Bad Ems: Deutsches Haydn-Fest.

23. Juli bis 31. Aug. Salzburg: Festspiele.

ferner im Juli Donaueschingen: Musikfest.

3.—11. Sept. Baden (Österreich): 1. Internat. Beethoven-Fest.

29. Sept. bis 9. Okt. Reichsmusikschulungslager der Reichsjugendführung.

7.—9. Oktober Kassel: Musiktage, veranstaltet vom Arbeitskreis für Hausmusik.

ferner im Okt. Mannheim: Bruckner-Musik-Fest.

November Köthen: Graener-Musikfest.

Dezember Münster i. W.: Cäcilien-Musikfest.

Die Stunde der Musik 1938

Die Stunde der Musik setzte ihre vierte Spielzeit im Januar fort. Wieder stellen erste deutsche und im Austausch ausländische Künstler die besten deutschen Künstler des Nachwuchses vor. Unter den vorstellenden deutschen Künstlern befinden sich Wilhelm Backhaus, Adelheid Armhold, das Strub-Quartett, das Wiesbadener Collegium musicum und der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger. Als junge Künstler sind u. a. verpflichtet die Sopranistin Erika Legart, der Münchener Geiger Walter Barylli, das Schroederquartett-Kassel, der Bariton Rolf Pfarr, die Geigerin Andrea Wendling, die Pianistin Dorothea Klotz und die Pianistin Irmgard Mitusch. Von ausländischen Künstlern sind verpflichtet die Pariser Pianistin Reine Gianoli, der ungarische Pianist Pál Kiß, die portugiesische Pianistin Helena de Costa, die schwedische Sopranistin Rut Bißmarck und das Pariser Pasquier-Trio.

Musikfest in Essen

Vom 12.—15. März findet anläßlich des hundertjährigen Bestehens des Essener Musikvereins ein Musikfest statt, das vier Orchester- und Chorkonzerte sowie einen Kammermusikabend vorsieht. Leitung: Städt. Musikdirektor Albert Bittner. Frühere Leiter des Vereins haben ihre Teilnahme als Gastdirigenten zugesagt: Max Fiedler (Beethovens 9. Symphonie), Hermann Abendroth (Bruckners 3. Symphonie) und Johannes Schüler (Werke von Debussy, Reger und die Concertante Musik von Boris Bla-

cher). Die Kammermusik wird ausgeführt von dem Kammertrio „Alte Musik" (Grümmer, Ramin, Wolf).

Heinrich Schütz-Fest in Frankfurt a. M.
Die Neue Schütz-Gesellschaft veranstaltet mit Unterstützung der Stadt am 21. und 22. Mai das 5. deutsche Schützfest in Frankfurt. Mit der Vorbereitung und Leitung des Festes wurde Dr. Rudolf Holle, der Leiter des Frankfurter Schütz-Kreises beauftragt.
Am Sonnabend, den 21. Mai wird das Fest nachmittags im Römer feierlich mit einer Bläsermusik des Landgrafen Moritz von Hessen, dem Kurfürsten-Konzert von Schütz und einem dreichörigen Werk von Joh. A. Herbst eröffnet. Am Abend findet in St. Katharinen die Aufführung der „Auferstehungshistorie" von Schütz statt. Im Festgottesdienst am Sonntag morgen in St. Katharinen werden Motetten aus der „Geistlichen Chormusik" musiziert. Es folgt eine Morgenfeier im wiederhergestellten Refektorium des Karmeliterklosters mit Instrumentalsätzen alter Meister und Madrigalen von Monteverdi und Schütz. Eine Vesper um 5 Uhr bringt geistliche Konzerte in solistischer Besetzung umrahmt von Orgelwerken der Zeitgenossen Schützens. Ein Konzert im Großen Saalbau mit mehrchörigen Vokal- und Instrumentalwerken von Gabrieli, Schein und Schütz bildet den Beschluß.

Zweite Freiburger Orgeltagung
Vom 29. 6. bis 3. 7. 1938 veranstaltet das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg i. Br. zusammen mit der Arbeitsgemeinschaft für Orgelbau und Glockenwesen und dem Arbeitskreis für Hausmusik eine Tagung, bei der die Kleinorgel und die weltliche Orgel im Mittelpunkt stehen. — Zwölf Jahre sind verflossen, seit die erste Freiburger Orgeltagung den Anstoß zu einer neuen deutschen Orgelbewegung gab. Was diese an Erkenntnissen und Erfahrungen brachte, soll nunmehr für die neuen Erscheinungsformen der Orgel in unserer Gegenwart fruchtbar gemacht werden. Die Kleinorgel wird, wie die große Zahl der gebauten Versuchstypen zeigt, immer dringender Notwendigkeit sowohl für unsere bläserarme Hausmusik wie für die kleinen Kirchenräume und bestimmte Werkgattungen. Es ist an der Zeit, die Fragen der Disposition, des Baus, des Gebrauchs, des Spielvorrats an alter und neuer Musik und vor allem des Materials zu besprechen und zu klären, die Werke in Aufführungen zu erproben. —
Die weltliche Orgel zur Fest- und Feiergestaltung steht seit dem Bau der großen Orgel für die Halle der Reichsparteitage in Nürnberg erneut zur Erörterung. Hier haben die Universitäten, vor allem Freiburg, die ersten Versuche und die reichsten Erfahrungen gemacht. Auch aus diesem Grund wurde Freiburg als Ort der Tagung gewählt.
Der Plan sieht $2^1/_2$ Tage für die fachlichen Besprechungen und Referate und $1^1/_2$ Tag für Versuchs- und Musteraufführungen vor größerem Hörerkreis vor. Eine reichhaltige Schau von Kleinorgeln verschiedenster Art wird der zweiten Freiburger Orgeltagung eine besondere Bedeutung geben.
Anfragen erledigt bis auf weiteres der Arbeitskreis für Hausmusik, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 81.

Der Mitarbeiterkreis

Emil Binder, Oberbürgermeister der Stadt Köslin

Dr. Otto Brodde, Dortmund, Sedanstr. 13

Georg Götsch, Leiter des Musikheims Frankfurt a. d. Oder, Gnesenerstr.

Dr. Hans Lebede, Berlin-Steglitz, Karl Stiler-Straße 21

Kirchenmusikdirektor Karl Lütge, Berlin W 30, Freisinger Str. 16,IV.

Dr. Bruno Maerker, Freiburg i. Br., Vierlinden 5

Dr. Bernhard Martin, Kassel-Wilhelmshöhe, Rasen-Allee 50

Privatmusiklehrer Hans Eberhard Schulze, Berlin N 24, Große Hamburger Straße 29.